П. Н. САКУЛИН

# ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ СТИЛЕЙ

Кооперативное Издательство «МИР»
МОСКВА — 1928

**Кооперативное Издательство „МИР“.**
**Москва, 34, Плотников пер., 10.**

## ПСИХОЛОГИЯ И ПЕДАГОГИКА.

**Н. А. Альмединген-Тумим.** Дошкольные учреждения и внешний мир. (Работа с семьей и населением) . . . . . . . . . — р. 60 к.
**Бойд.** Система Монтессори. Перев. под ред. проф. Н. Д. Виноградова . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 „ 30 „
**Н. Д. Виноградов.** Педагогика. Основные проблемы и принципы 1 „ — „
**У. Джемс.** Беседы с учителями о психологии . . . . . . . . . . — „ 70 „
**Киркпатрик.** Основы педологии. 4-е изд. дополн. по нов. амер. изд. Перев. под ред. проф. Н. Д. Виноградова . . . . . 2 „ — „
**Т. Жонкер.** Эксперим. педагогика в детском саду. Пер. под ред. и с пред. проф. А. Готалова-Готлиб . . . . . . . . . . . 1 „ — „
**Н. В. Чехов.** Типы русской школы в их историческом развитии — „ 70 „
**Ст. Ф. Шацкий.** Годы исканий. 2-е изд. . . . . . . . . . . . . . 1 „ 25 „
**Экскурсии в культуру.** Сборник под ред. проф. Гревса . . . . . 1 „ 60 „
**А. А. Фортунатов.** Теория трудовой школы . . . . . . . . . . . 2 „ 80 „
**М. Рубинштейн и В. Игнатьев.** Психология, педагогика и гигиена юности . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2 „ 40 „
**М. Рубинштейн.** Педагогическая психология в связи с общей педагогикой. 4-ое перер. и испр. изд. . . . . . . . . . . . 3 „ — „
**М. Рубинштейн.** Основы общей методики . . . . . . . . . . . . 1 „ 90 „

## СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ

Под ред. проф. **М. М. Рубинштейна.**

**1 сборник.** Первые шаги обучения . . . . . . . . . . . . . . . 1 р. 50 к.
**2** „ Методы индивидуализирующего труда . . . . . . . 1 „ — „
**3** „ Методы коллективного труда . . . . . . . . . . . . — „ 70 „
**4** „ Основные методы дошкольного воспитания . . . . . — „ 45 „
**5** „ Методы работы в школах крестьянской молодежи и в фабзавучах . . . . . . . . . . . . . . . . . . . — „ 70 „
**6** „ Исследовательский метод . . . . . . . . . . . . . . 1 „ — „
**Н. Горбунов.** К методике комплексного преподавания. 2-е изд. . — „ 85 „

## ПРАКТИКА ДОЛТОН-ПЛАНА.

**М. Штейнгауз.** Из практики лаборат. плана в Англии. Школа для малышей. Элемент. школа. Средн. школа (личн. впечатл.) 1 „ 60 „
**В. Д. Сперанский.** Историко-критические материалы к заданиям по литературе. **Горький—„На дне“** . . . . . . . . . . . — „ 45 „
**Его же.** То же. **Демьян Бедный** . . . . . . . . . . . . . . . . — „ 40 „
„ То же. **Маяковский — Футуризм** . . . . . . . . . . . — „ 60 „
„ То же. **Маркс; метод исслед. худож. произведений** . . . — „ 50 „
**В. Н. Домбровский и В. Г. Эрдели.** Опыт лаборат. занятий по страноведению. Часть I.—Задания по СССР . . . . . . . — „ 80 „
**То же.** Часть II.—Задания по европ. и внеевроп. государствам — „ 70 „
**В. Я. Гебель.** Прямолинейная тригонометрия и собрание задач — „ 80 „
**Ф. И. Мериакри.** Физика применительно к новым программам Гус‘а и МОНО. Курс V года обучения . . . . . . . . . . — „ 60 „
**Рабочая книга по математике.** Часть I. Составили: **Беркут, Гостев, Гофнер и Попперек.** Книга написана по аккордной системе и применительно к Долтон-плану. Материал отвечает курсу первого года рабфаков, курсу 5, 6 и 7 групп семилеток, 1 году нормальных военно-учебн. завед. 11-е изд. **Книга допущена ГУС‘ом** . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 „ 20 „

П. Н. САКУЛИН

# НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ
## ЕЕ ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

X

## ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ СТИЛЕЙ

КООПЕРАТИВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„МИР“
МОСКВА—1927

П. Н. САКУЛИН

# ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ СТИЛЕЙ

КООПЕРАТИВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„МИР“
1927 г.

Типография Кооператива
„Наука и Просвещение"
Москва, Остоженка,
Савельевский пер., 13.
Главлит 91.225
Тираж 2.400.

# ОГЛАВЛЕНИЕ.

# ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ.

История литературы — недостаточно соорганизованная дисциплина. Ей многого еще недостает, чтобы сделаться наукой в строгом значении слова. Но она может, она должна стать наукой.

Создать науку о литературе (литературоведение) — в этом насущная задача нашего времени.

В полной мере сознаю я свою ответственность, решаясь опубликовать давнишние думы о теоретических проблемах нашей науки. Каковы бы ни были недостатки моих очерков, я считаю их своевременными и небесполезными, особенно для молодых ученых и учащихся.

Издаваемая мною „Наука о литературе“ распадается на 15 очерков. Каждый очерк выходит в виде отдельной книжки. А именно[1]):

I. Введение. Наука о литературе (литературоведение).

## Часть первая.

II. Поэтика, ее современные задачи.
III. Проблема поэтической формы.
IV. Звук, как элемент формы.
V. Поэтическое слово; его проблематика.
VI. Поэтический образ.
VII. Композиция поэтической речи.
VIII. Композиция поэтических произведений.
IX. Литературная морфология (жанры).
*X. Теория литературных стилей.

## Часть вторая.

XI. Процесс восприятия поэтических произведений.
XII. Литературная критика.
XIII. Историколитературные методы и их классификация.
*XIV. Социологический метод в литературоведении.
*XV. Синтетическое построение истории литературы.

[1]) Звездочкой обозвачены те очерки, которые уже вышли в свет.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ.

## Постановка проблемы.

Место данного очерка в общем плане „Науки о литературе“.—Двоякое значение термина „стиль“.—Стили литературных школ и их теория.

---

Издаваемая мною „Наука о литературе“ распадается на две части: первая трактует проблемы теоретической поэтики, вторая излагает вопросы методологии литературоведения. Между этими частями существует, конечно, органическая связь: уже самой структурой работы хотелось бы подчеркнуть тот взгляд, что надлежащая постановка и разрешение методологических проблем зависит от того, как мы мыслим природу изучаемого объекта. Природа эта познается из живого процесса творчества, обусловленного как общими законами художественного творчества, его, так сказать, механикой, так и социологическим моментом творческого процесса. Таким образом, первая часть „Науки о литературе“ по материалу и методу его обработки соприкасается со второй частью: подготовляя материал для решения методологических проблем в целом, теоретическая поэтика не может игнорировать социальных основ творчества, следовательно, в конце концов не может не быть социологической. Но у теоретической поэтики есть свое содержание, которое имеет существенную важность для историко-литературной методологии.

Полемизируя с противниками исторического материализма, Г. В. Плеханов однажды иллюстрировал свою позицию следующими двумя примерами.

Упругий шар падает с высокой башни. На своем пути он встречает наклонную плоскость. Падение шара „совершается по всем известному и очень простому закону механики“; после удара о наклонную плоскость его движение „видоизменяется по другому, тоже очень простому и всем известному механическому закону“. В результате совокупного действия обоих законов механики получается ломаная линия движения шара. „Но“, — продол-

жает рассуждать Плеханов,— „откуда взялась наклонная плоскость, о которую ударился шар? Этого не объясняет ни первый, ни второй закон, ни их соединенное действие“.

Второй пример: в желудок попадает пища и усваивается им „согласно общим законам желудочного пищеварения“. Но никакими законами пищеварения нельзя объяснить, почему одни желудки ежедневно получают вкусную и питательную пищу, а другие желудки— только плохую или даже никакой. Объяснений этого порядка надо искать „в какой-то другой области, в действии законов иного рода“.

То же и с умом человека, с его работой: ни отдельные законы человеческой мысли, ни их совокупное действие не могут объяснить, откуда взялись те обстоятельства, которые заставляют мысль двигаться так, а не иначе[1]).

Приведенные примеры хорошо иллюстрируют принцип социологического детерминизма. Цель, поставленная Плехановым в данном случае, им достигнута. Но совершенно очевидно, что нельзя ограничиваться теми вопросами, которые особливо выдвинуты Плехановым, — если мы хотим понять явление во всей его сложности. Чтобы определить результаты всего процесса, необходимо знать не только то, откуда взялась наклонная плоскость, или пища известного качества, но и законы механики и законы пищеварения.

Детерминизм социологический, каузальный не исключает внутренней обусловленности, зависящей от природы самого явления. Закономерность явлений в ее действительной сложности есть результат скрещения этих двух моментов. Сознание определяется общественным бытием, но вместе с тем сохраняет известную долю своей самостоятельности, живет также по своим законам, вытекающим из природы сознания. Имея дело с процессом художественного творчества, литературовед рассматривает его монистически, как часть общего творческого процесса жизни со всей его социальной обусловленностью, но обязан также брать на учет специфическую природу явления. Теоретическая поэтика призвана попреимуществу к тому, чтобы вскрывать природу литературно-художественного творчества[2]).

Предыдущие очерки моей „Науки о литературе“ заняты выяснением психологии „художественных натур“, процесса поэтического творчества и проблемы поэтической формы как в целом, так и в отдельных ее элементах (вместе, разумеется, с соотносительным понятием поэтического содержания — Inhalt и Gehalt).

Учение о стиле, как высшем типологическом обобщении в области литературной формы, является завершением теоретической поэтики.

Считая предметом истории литературы весь сложный комплекс явлений, называемый литературной жизнью [3]), — полагаю однако, что ближайшим образом история литературы есть история литературных стилей. Отсюда — первостепенная важность проблемы.

Подобно многим другим литературоведческим терминам, термин „стиль“ испытал довольно сложную эволюцию.

Теперь, как известно, ему присваиваются два значения: одно — более узкое и другое — более широкое. Одно можно назвать филологическим значением стиля и разуметь под ним особенности поэтического языка. Это значение стиля издавна ведала так называемая стилистика, усердно разрабатываемая и теперь как на Западе, так и у нас (особенно школой формалистов). О таком стиле идет у меня речь в V очерке [4]).

Стиль, как поэтический язык, составляет лишь часть общей проблемы стиля, понятой в широком, художественном значении термина, как у искусствоведов, говорящих о стилях готическом, романском, о стилях бароко, рококо и т. п., и как по отношению к литературе употреблял его еще Гете. Следовательно, под стилем в художественном смысле термина мы разумеем стили классицизма, романтизма, символизма и т. п. литературных направлений, взятых в их художественной цельности [5]).

При индуктивном исследовании, мы начинаем, конечно, с таких конкретных данностей, как отдельные произведения и творчество отдельных писателей. Каждое произведение может иметь свой стиль, тем более каждый писатель творит в своем стиле. Индивидуальные стили имеют несомненную важность и для историка литературы. Но основная его задача состоит в том, чтобы открыть общие линии движения, главные „течения“ и, следовательно, общие стили литературных школ. Объем стиля, следовательно, может быть различным (стиль произведения, писателя, целой школы).

Теория стиля (как и всякая теория) выводится индуктивно, из изучения конкретных стилей, как исторических данностей. От истории идем к теории, от конкретного—к абстрактному. Вникая в те формообразования, которые называются стилями, исследователь наблюдает их отличительные признаки и свойственную им закономерность.

Поэтому сначала необходимо разобраться в том конкретном материале, который дает нам история литературы.

## ГЛАВА ВТОРАЯ.

### Терминология стилей.

Терминологический фонд стилей.—Анонимные стили.—Беспорядочная утилизация терминов. — Фиксация стилевых терминов. — Наименование анонимных стилей.

Сделаем, так сказать, генеральный смотр стилям европейской литературы, имея в виду стили целых течений (школ) и оставляя в стороне стили отдельных писателей, хотя бы и получившие известное распространение (как байронизм, мариводаж, марлинизм и т. п ): эти частичные стили обыкновенно являются разновидностями более общих стилей (напр., байронизм и марлинизм—ответвления романтики).

Составить даже простой инвентарь стилей по отдельным литературам—дело нелегкое: мы столкнемся тут и с неустойчивостью терминологии и—что еще хуже—с полным отсутствием терминов. Чаще всего термины являются результатом самоопределения писателей. А между тем нередко бывает, что стиль фактически может существовать, тогда как самосознание писателей еще не достигло той зрелости, при которой чувствуется определенная потребность в оформлении своей литературной идеологии, в издании манифеста, декларации, в словесном обозначении своих творческих принципов. Тут своего рода аналогия с общественным классом. Класс может существовать фактически, без ясной формулировки своего классового самосознания, и лишь потом он становится классом конституированным, сумевшим точно осознать свою классовую идеологию.

Автор „Слова о полку Игореве“ высказывает отчетливое намерение петь не по замышлению Бояна, а по былинам сего времени, и, таким образом, как бы начинает собою новый период песнотворчества. Налицо — два стиля: бояновский стиль, который уже певцу XII века казался старомодным, и стиль „Слова“. Последний живет на протяжении столетий и создает целую поэтическую школу, которая, несомненно, испытала свою эволюцию. Данному стилю

суждено было длительное существование, но писателями древней Руси никакого наименования ему не присвоено (ученые говорят о „стиле воинских повестей“).

В течение всего древнего периода литературное самосознание России было в аморфном состоянии. Лишь в XVIII в. впервые возникает сорганизованный стиль, опиравшийся на определенную поэтику. Но и тут наименование всей литературной школы, как школы классической, явилось не сразу; во всяком случае упрочилось оно в период борьбы со стилем романтизма, выступавшего антагонистом классицизму.

В XIX веке термины для обозначения литературных стилей становятся делом обычным. XX столетие особенно богато манифестами и терминологией[6]).

Аналогичную картину представляют нам в сущности и литературы других народов.

В истории античных литератур (греческой и римской) терминология стилей совершенно отсутствует. В новых европейских литературах стилевая терминология начинает применяться не ранее эпохи классицизма.

В результате получился более или менее устойчивый терминологический фонд с общеевропейским значением. Оставляя в стороне второстепенные наименования, мы имеем в своем распоряжении такие канонические термины, как классицизм, романтизм, реализм, натурализм, символизм, отчасти импрессионизм (экспрессионизм — явление сравнительно новое).

Европейские литературы живут общей жизнью, находясь в процессе постоянного взаимообмена. Идея Weltliteratur, конечно, еще частично, но уже осуществляется. Все европейские литературы, разумеется, каждая по своему, прошли через стадии классицизма, романтизма, реализма (может быть, и через другие). Вот почему названный терминологический фонд приобретает для каждого историка литературы особую важность.

Ходовая терминология не обнимает однако всех явлений литературы, происходивших не только до XVI в., но и одновременно с классицизмом, романтизмом и т. д. В широкие ячеи стилевых схем проскакивают очень крупные факты. Имеется большое количество, так сказать, анонимных стилей.

Наличность анонимных стилей естественно вызывает потребность утилизировать наличный терминологический фонд. Стиль (напр., классицизм, романтизм), имеющий определенное наимено-

вание, мыслится нами как нечто законченное и отчетливое в своих признаках. Если другие, главным образом анонимные стили представляют с ним то или другое сходство, то как не воспользоваться готовым термином для характеристики аналогичного явления? Собственное имя стиля делается нарицательным, отчего, разумеется, на место прежней четкости и определенности, вносятся неясность и расплывчатость.

Такая история случилась, напр., с термином романтизм. Черты, какие мы приписываем романтизму, как историческому явлению, имевшему место тогда-то и там-то, оказываются во многих других явлениях, приуроченных к совершенно иным литературным эпохам. Романтизм стали находить не только в средние века, куда вели исследователей сами романтики, но и в античной древности[7]). Французский ученый, проф. Эмиль Дешанель, в конце 80-х годов XIX в. выпустил ряд очерков под общим заглавием „Le romantisme des classiques“, в которых доказывал присутствие романтизма у французских классиков XVII в., ибо, по его мнению, романтиком является всякий новатор, каждый литературный революционер[8]). Появляется в конце XIX в. школа символистов, и тотчас заговорили о неоромантизме. „История романтизма далеко не закончена“, писал по этому поводу проф. Ф. А. Браун[9]). Эрнест Сейльер (Ernest Seillière) находит романтизм у т. н. реалистов [10]). После этого нам уже не кажутся странными те лирические строки, в которых Белинский определял романтизм, как „вечную потребность духовной природы человека“ и утверждал (в пушкинских статьях): „Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. В теснейшем и существеннейшем своем значении, романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца“.

Пример с романтизмом, может быть, наиболее ярок и типичен. Но до известной степени то же самое произошло с терминами: реализм, классицизм, символизм.

Поучительно остановиться несколько еще на судьбе термина „реализм“.

Историки русской да и других европейских литератур обыкновенно считают своим долгом констатировать торжество реализма над классицизмом и романтизмом и, следовательно, приурочивают эту победу к определенному периоду литературного развития и как будто придают термину „реализм“ совершенно точный смысл. Но вот оказывается, что о реализме приходится говорить во многих

других случаях, как по отношению к анонимным стилям, так и по отношению к стилям терминированным. Реализм усматривают в литературе средневековья и раннего Возрождения[11]). Классицизм, порождение Ренессанса, разумеется, не чужд реализма[12]), что отмечают Брюнетьер в „Etudes critiques de la littérature française", Лансон в монографии о Буало и т. д. В сентиментализме, при самом легком анализе, также сумели вскрыть наличие реализма[13]). Мало того. На поверку оказалось, что и романтизму в какой-то мере присущ реализм. По отношению к французскому романтизму это утверждают категорически[14]). Словом, реализм находят в самые различные литературные эпохи и видят в нем самое широкое содержание.

Приведенные иллюстрации с очевидностью показывают, что дело с терминологией стилей обстоит не вполне благополучно. Порою чувствуешь себя в настоящем лабиринте терминов и испытываешь чуть не головокружение от этого хаоса мыслей. Неудивительно, что иногда является желание вовсе отказаться от этой условной и запутанной терминологии[15]).

Такой скептицизм вполне законен, но поддаваться ему все-же не следует.

Исторически создавшаяся терминология стилей имеет право оставаться в научном обиходе. Ведь прежде всего она сама является историческим фактом. Им нужно дорожить и пользоваться, если бы даже мы находили то или другое наименование неудачным и в процессе употребления „выветрившимся".

Стилевые термины, действительно, большею частью условны, потому что обыкновенно возникают довольно случайно и чаще всего обозначают не самое существенное в стиле, а те его признаки, которые почему-либо ярче других выявлялись в процессе литературной борьбы. Да в сущности так создавались и вообще слова человеческого языка (как учит нас лингвистическая палеонтология). Термины-клички придумываются то самими представителями данной литературной школы, то их противниками (натуральную школу, напр., окрестил ее враг, Булгарин). Каково бы ни было происхождение терминов, с течением времени они прочно ассоциируются с самими явлениями, и приходится только жалеть, что рядом с ними существует столько безымянных стилей.

Наша задача состоит не в том, чтобы выбрасывать традиционные термины в сорную корзину истории, а в том, чтобы ори-

ентироваться в лабиринте терминов и упорядочить их употребление.

Для этого необходимо произвести прежде всего две научных операции: а) историко-литературную фиксацию стилевых терминов и б) наименование анонимных стилей.

Во-первых, фиксация терминов.

Нужно прикрепить бродячие термины. Нужно, чтобы каждый термин (классицизм, романтизм и пр.) применялся исключительно к тому литературному явлению, с которым он ассоциировался первоначально. Под романтизмом, напр., мы станем разуметь ту поэтическую школу, которая возникла в Германии в конце XVIII века и имела известные отражения в других странах (в России—в 20—30-х годах XIX ст.).

А. Н. Веселовский безусловно прав, когда еще в статье 1865 г. „Итальянская новела и Макьявелли“ протестовал против неразборчивого употребления терминов „классицизм“ и „романтизм“ и писал: „Опасность общих суждений, растягивающихся на целые века и на тысячу квадратных миль, суждений скопом и заговором,— та, между прочим, что она стирает, в угоду общей фразе, те тонкие отличия места, климата, почвы, бытовых условий, в которых, собственно говоря, состоит весь букет истории“[16]). „Именно понятия теории, школы надо держаться“,— писал тот же ученый значительно позднее[17]),—„чтобы найтись методически и исторически в значениях, безразлично соединяемых со словом романтизм“. Однажды и мне пришлось печатно выступить против применения старого термина „романтизм“ к новому символизму и доказывать, что „правильнее, как то и рекомендует нам логика, стремиться к точному выделению видовых признаков каждого из родственных явлений... Не сливать надобно, а дифференцировать и конкретизировать“[18]).

Рекомендуемая фиксация терминов предполагает, конечно, что мы обладаем возможно точным определением каждого исторически данного стиля. Полную убедительность и научную вескость это определение получит лишь тогда, когда мы доведем до конца процесс типологического обобщения, т.-е., когда уясним себе,— в нашем примере,— сущность романтизма вообще, определим содержание и объем всего понятия („das Wesen des Romantischen“). Раз мы произносим слово „романтизм“, мы мыслим в нем нечто такое, что обще всем частным проявлениям романтики[19]). Романтизмы французский, английский или русский, без сомнения,

отличаются от романтизма немецкого и сами внутри себя представляют те или другие разновидности, но должно же быть нечто, что́ роднит их между собою и что́ дает нам право называть их одним и тем же термином. Символизм же (который именно хотели переименовать в неоромантизм), как бы ни был он похож на романтизм, должен сохранить свое собственное наименование, в котором, к тому же, есть большой внутренний смысл.

Итак, прежде всего необходимо прочнее связать наши перехожие термины с определенными пунктами литературной истории.

Во-вторых, перед исследователями лежит задача, ориентировавшись во всех наличных стилях, дать соответствующее имя стилям анонимным. Если наименование не родилось в процессе самой литературной жизни, за историком литературы остается адамово право давать имена вещам, быть крестным отцом стилей. В науке это — существенно. Еще Потебня, ссылаясь на Лотце и Вил. Гумбольта, убедительно доказывал, что „путь науке уготовляется словом“, что слово, как название, как термин, удовлетворяет научному стремлению — „всему назначать свое место в системе“[20]). Надо преодолеть анонимность стилей.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

### Определение стиля.

Стиль по отношению к форме.— Телеологическое единство стиля.— Стиль и идеологический момент.— Определение стиля.— Элиминация оценочного критерия.

---

Как же следует строить теорию стиля, и, прежде всего, как нужно о п р е д е л я т ь  с т и л ь?

Понятие стиля должно мыслиться в аспекте всего творческого процесса, т.-е. творческого оформления материи, создания художественной формы со всеми образующими ее компонентами.

Не анализируя здесь проблемы формы в целом (и, конечно, соотносительного понятия—„поэтическое содержание")—что должно составить содержание особого (III) этюда,—скажу лишь, что различаю форму внешнюю и внутреннюю. Стиль нельзя отожествлять ни с формой в целом, ни с отдельными ее компонентами. Стиль, в точном значении термина, есть совокупность тех о с о б е н н о с т е й, какими одна форма отличается от другой формы, ей аналогичной. Так, архитектурная форма храма может быть разных стилей: готического, романского, византийского, мавританского и т. д. Драма, как форма литературного жанра, может быть в разных стилях: в классическом, романтическом, символическом и пр. Форма — родовое понятие, стиль — видовое. Можно говорить о форме предмета, произведения, но о стиле формы. Стиль — это своеобразие, отличие данной формы от других, ей аналогичных. Своеобразие, специфика формы обыкновенно более всего интересует исследователя. Оттого, изучая лишь с т и л ь формы, он полагает, однако, что в достаточной мере изучает и всю форму. На законном основании pars берется pro toto (часть вместо целого).

Поэтому в учение о стиле не должно входить в с ё то, что̀ теоретическая поэтика может сказать о форме вообще и об отдельных ее элементах. Но общее учение о форме, разумеется, служит основанием для с п е ц и а л ь н о г о учения о стиле.

Литературный стиль (как и поэтическая форма вообще) представляет собою не механическое, а соорганизованное соединение образующих его элементов. Внутреннее единство — необходимое условие стиля. Оно достигается единством художественной цели, телеологией, которая требует внутренней целесообразности и организованной взаимозависимости частей.

„Законы стиля",— справедливо говорит Ионас Кон,—„представляют собою те принципы оформления художественного материала, которые воспринимаются, как необходимо вытекающие из сущности соответственного вида искусства и художественного намерения"[21]). Стиль,— рассуждает, в свою очередь, Эрнст Гирт,— есть формальное единство, которое создает органическую связь всех элементов, начиная с композиции целого и кончая отдельным эпитетом[22]).

Подчеркивая принцип телеологического единства, мы всякий раз однако должны помнить, что принцип этот входит также в определение формы вообще, и что по отношению к стилю мы должны иметь в виду те своеобразные признаки, какими характеризуется в данном стиле применение принципа телеологического единства.

Далее. Предложенное определение стиля носит чисто формальный характер и является недостаточным. Сама художественная телеология определяется сущностью творческого процесса, всей совокупностью творческих переживаний художника и, значит, его мироощущением, мировосприятием и мировоззрением. Стиль, в конце концов, выражает собою психоидеологию писателей. Всякий стиль, по крайней мере, всякий большой стиль есть формальное выражение определенного мировоззрения.

В самом деле, стиль романтизма находит свое внутреннее осмысление в иррационализме, свойственном мировоззрению (философии) этой школы, чем он резко отличается от своего антагониста, от стиля классицизма, который оформлялся в атмосфере рационализма. Имел свою „философию" и русский символизм, столь родственный романтизму. Поэтические школы, сменившие собою символизм, повидимому, своим целевым заданием имели реформу художественной формы или, вернее, отдельных ее элементов: футуристы делали ставку на звук и слово, имажинисты — на образ. Но их стиль не составляет исключения из общего правила: в стиле выступает мировоззрение школы, хотя бы и не отчетливо сознанное. Художественная идеология футуризма в разных стадиях его развития (от Маринетти до Маяковского), несомненно, опиралась на свою систему

миропонимания. Имажинизм также обещал нам свою философию, но не успел как следует изложить ее, а, может быть, и выработать[23]). Творчество пролетарских и крестьянских писателей, а, следовательно, их стиль, хотя бы и не окончательно выработавшийся, носит на себе явственные черты их мировоззрения, их психологии и идеологии.

История литературных школ показывает, что каждая из них стремится обзавестись своим мировоззрением. Это делается просто по инстинкту самосохранения. Жизненное значение и прочная слава в потомстве принадлежат лишь тем писателям и школам, чье творчество есть художественное воплощение глубокого мировоззрения. Вспомним имена Данте, Шекспира, Байрона, Гете, Пушкина, Достоевского, Л. Толстого и других гениев словесного искусства. У них был свой яркий стиль, связанный со стилем целого направления и целой эпохи. Свою высшую ценность форма и ее стиль получают от поэтического мировоззрения писателей.

Мировоззрение понимается здесь не в узко-логическом смысле, а в широко-философском, как поэтическая концепция жизни и мира. Она проникает собою всё художественное творчество поэта и школы, и, вследствие этого, придает стилю внутреннее, высшее единство.

После сказанного можно дать такое определение стиля: литературный стиль в художественном значении слова есть идеологически и телеологически обусловленное единство всех элементов поэтической формы в ее отличии от других, аналогичных ей форм.

Само собою разумеется, что при термине „форма“ все время мыслится и соотносительное понятие „поэтическое содержание“. [24])

В только что данное определение стиля совершенно не входит оценочный критерий, т. е. с понятием стиля здесь не соединяется никакого представления о качественном значении стиля. Нормативная эстетика считала возможным устанавливать нормы художественности, и стиль мыслила, как синоним совершенства. Говорилось о „бесстильности“ произведений, а не то классический стиль прямо объявляли идеалом художественности и обязательным мерилом для оценки других стилей. Отвергая вообще принцип нормативности, мы отрицаем существование единого стиля-нормы: в истории литературы мы видим бесконечную смену стилей, и наша задача—изучить и понять их такими, какими они даны в конкретной действительности. Не может быть ни одной литературной школы без своего стиля. Даже по отношению к отдельному писателю и

отдельному произведению трудно говорить об абсолютной „бесстильности“. В стиле, по нашему взгляду, выражаются особенности формы: степень своеобразия писателя или произведения, конечно, может быть минимальной, но не нулевой. Литературное течение, литературная школа во всяком случае характеризуются тем или другим стилем, и каждый стиль имеет свою социальную и художественную значимость. [25])

---

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

## Морфология стиля.

Морфологические признаки стиля: а) тематика, б) эйдология, в) жанры и их композиция, г) семантика и композиция поэтической речи.—Поэтическое содержание стиля.— Синтетическое представление о стиле.

Условившись в определении понятия „стиль“, остановимся теперь на вопросе о признаках стиля. [26])

Объем понятия „стиль“ бывает различен: стиль отдельного произведения, стиль писателя, стиль целой школы. По общему закону логики, чем шире объем, тем у́же содержание, тем меньше признаков входит в его состав. Стиль романтизма, напр., приходится характеризовать более общими признаками, чем индивидуальный стиль романтика Новалиса, а последний, в свою очередь, будет содержать меньше признаков, чем его „Гимны к ночи“.

Я говорю прежде всего о стилях литературных школ.

Для литературоведа существенную важность представляет умение делать морфологический анализ стиля и давать его морфологическое описание. Необходимо схватить те формальные особенности, которые являются характерными для данного стиля, в его отличии от других стилей. В стиле, без сомнения, имеются черты, общие ему с другими стилями. Путем статистического подсчета можно было бы показать, что такие черты составляют даже значительный процент. Но это будут черты именно общие, типические для данной группы явлений. Морфологическое же описание стиля должно строиться на том, что — специфично и характерно для него, что определяется лучше всего посредством сравнения. Качество здесь важнее количества. [27])

Морфологических признаков стиля нужно искать: а) в его тематике, б) в его эйдологии, в) в композиции преобладающих жанров, г) в семантике и композиции поэтической речи.

Начинать удобнее с анализа тематики, потому что здесь исследователь найдет наиболее крупные и наиболее яркие признаки стиля. Вспомним, что в стиле выражается мироощущение, миро-

восприятие и мировоззрение литературной школы, а от этого зависит характерная для нее тематика. В эпоху ортодоксального классицизма (XVIII в.) разрабатываются у нас высокие, героические темы, мотивы чести, долга, доблести и страстей; сентименталист культивирует интимные и чувствительные мотивы личной жизни; романтика влечет к себе потусторонний мир, байронист не расстается с мотивом роковой судьбы; в период расцвета дворянского стиля тематика изобилует усадебными мотивами; в натуралистическом стиле разночинца явственнее всего будут выступать демократические темы города, а у народников—специально темы деревни и мужика; стилю пролетарской поэзии свойственна рабочая тематика, в стиле крестьянских поэтов—своя деревенская тематика и т. д. Являясь формальным компонентом стиля, тематика вытекает из идеологии стиля, будет-ли она социальной, политической, научной, философской, религиозной. Черты идеологии и тематики ясно выделяются уже при имманентном описании стиля и должны быть зафиксированы. как первые признаки стиля.

Во-вторых, стилевые признаки даны нам в эйдологии, т. е. в образах, которые можно считать наиболее специфичными для данного стиля, причем эйдология находится в нерасторжимой связи с тематикой. Классическую тематику естественно воплощать в образах героев, полководцев, царей, богов и богинь. „Посацкий, дворянин, маркиз, граф, князь, владетель восходят на театр“, учил Сумароков в эпистоле о стихотворстве. Есть свои излюбленные герои у сентименталиста и романтика. „Романтический герой“ или, в частности, „байронический герой“ недаром стали нарицательными наименованиями. „Разочарованный и мрачный герой... является обязательной принадлежностью каждой романтической поэмы“ (В. М. Жирмунский.) [28]). Герои барской беллетристики писателей дворян и герои „мужицкой“ беллетристики народников служат показательными признаками двух разных стилей. И т. д. Кроме того, типичными для каждого стиля бывают приемы психологчиеского анализа (психология героев в творчестве материалиста-классика и пхология иррационалиста - романтика — диаметрально противоположны).

В-третьих, важно определить, каким жанрам отдается предпочтение в данном стиле, и какими композиционными особенностями характеризуются эти жанры. Классику нужны были оды, эпопеи, трагедии; романтику—баллады, новеллы и драмы; натуралисту-народнику—полубеллетрические „очерки“ и т. п. Суть дела даже

не в самих жанрах, а в их структурно-стилевых особенностях. Количество литературных жанров все-же более или менее ограничено [29]). Одни и те же жанры могут повторяться в разных стилях: оды писали классики XVIII в., стали писать их и пролетарские поэты наших дней; поэмы и драмы были как классическими, так и романтическими; новеллы найдем у романтиков и реалистов и пр. Но в каждом стиле жанр обязательно приобретает свои особые черты, стоящие, конечно, в связи с другими признаками стиля (с тематикой, эйдологией).

В обстоятельной монографии „Байрон и Пушкин“ (Ленинград, 1924) В. М. Жирмунский подверг специальному изучению байроническую поэму и мог прийти к следующим, напр., наблюдениям: „В противоположность героической эпопее, изображающей события национальной и исторической важности, с ее обширным эпическим сюжетом, богатым действующими лицами и эпизодами, сюжет лирических поэм Байрона—новеллистический: рассказывается отдельный случай из жизни частного лица. Повествование сосредоточено вокруг одного героя и одного события его внутренней жизни: обыкновенно это событие—любовь... Если мы представим себе поступательный ход повествования в эпической поэме в виде прямой линии, то в лирической поэме оно замыкается в круг, в центре которого—личность героя“ (34). Есть и другие существенные отличия в композиции сюжета: в противоположность классической эпопее, которая с возможной полнотой, постепенно и медленно развертывает эпизоды события, байроническая поэма „выделяет художественно-эффектные вершины действия“ („вершинность“) „оставляя неосказанным промежуточное течение событий“; как в драме, она „создает прерывистый ряд отдельных резко очерченных ситуаций, отделенных друг от друга известным промежутком времени и представляющих самостоятельные центры художественного внимания“; „отрывки эти объединяются общей эмоциональной краской, одинаковым лирическим тоном, господствующим в поэме — и в описательных ее частях, и в рассказе, и в действии“ (44) и т. п. [30]). Подобным образом характеризуется русская романтическая поэма, как литературный жанр, — со стороны ее тематики и композиции. [31]).

Интересные выводы сделал также С. В. Шувалов, сравнивая стиль лирики двух родственных поэтов: Лермонтова, рассматриваемого в аспекте романтизма, и Блока, представителя символизма. Оба поэта говорят о земном и небесном мирах, но связь этих ми-

ров между собою мыслится ими неодинаково. При всем сходстве, поэтическая идеология Лермонтова и Блока все-же различны. Лермонтову свойственен „идеалистический дуализм“, а Блоку—„идеалистический монизм“. Отсюда—разница в методах художественного оформления материала. Лирика Блока, по заключению С. В. Шувалова, имеет „реально-мистическую композицию“, „иррациональную“ и символическую, а лирическая архитектоника Лермонтова—„в общем рационалистична и логична“. Независимо от того, в какой мере Лермонтов—типичен для романтизма, а Блок—для символизма,—неоспоримо, что один и тот же жанр (лирический) в двух его стилях имеет композиционные отличия довольно существенного свойства [32]).

Мало того. Один и тот же композиционный принцип, участвующий в построении жанра, получает неодинаковое значение в разных, хотя бы и родственных стилях. Это можно сказать, напр., о принципе единства времени в пьесах античных трагиков, с одной стороны, драматургов Ренессанса, с другой, и драматургов французского классицизма, с третьей стороны [33]).

Наконец, семантика и композиция поэтической речи. Это, так сказать, дифференциалы стиля. Но и они, в свою очередь, могут служить признаками, или приметами стиля. Лексика, средства изобразительности (сравнения, метафоры, эпитеты и прочие принадлежности стиля в узком значении термина), синтаксическое и ритмическое строение речи,—всё это варьируется по отдельным стилям, иногда очень резко.

Поэтика классиков придавала большое значение выбору слов. Ломоносов формулировал этот взгляд в учении о трех штилях (высоком, среднем и низком). В произведениях, наиболее характерных для классического стиля, именно в произведениях возвышенно-героических, систематически избегались „низкие“ слова. Упомянуть о каком-нибудь носовом платке („mouchoir“, одного корня с „moucher“ = сморкаться) в трагедии считалось французскими классиками совершенно непозволительным. „Отелло“ Шекспира, где как раз фигурирует носовой платок, причинил французским переводчикам эпохи классицизма немало хлопот (заменяли платок—ленточкой или запиской), пока романтики не осмелились назвать вещь своим именем [34]). Гоголь высмеивал чопорную жеманность языка, унаследованную от аристократического классицизма и сам, в свою очередь, подвергался нападкам за грубость языка. Писатель-разночинец (хотя бы Помяловский) сознательно

демократизирует свою лексику, в противовес барскому стилю. Особенности пролетарской лексики и фразеологии не раз отмечались современной литературной критикой.

Но, разумеется, черты стиля гораздо ярче выступают в эпитетах, метафорах, сравнениях и т. п. языковых средствах изобразительности. Это—слова-образы, словесная эйдология. Мы еще далеки от того, чтобы дать точную характеристику словесной эйдологии даже больших стилей, но кое-что в этом направлении уже сделано. Особенно по отношению к стилям классицизма, романтизма и символизма.

То же в сущности нужно сказать о синтаксическом и ритмическом построении поэтической речи [35]).

При изучении стилевых приемов в области семантики и композиции поэтической речи нужно иметь в виду, что в употреблении этих приемов нет абсолютной обязательности. Тщательное изучение стиля байронической поэмы показало, напр., что метрической формой, характерной для нее, является „четырехстопный ямб, объединенный в строфические тирады различной величины, с вольными рифмами“, но есть романтические поэмы, которые не соблюдают этого канона, а с начала тридцатых годов XIX в. учащаются попытки писать поэмы сразу несколькими размерами [36]) Разумеется, в подобных случаях мы можем говорить о разновидностях жанра, об его эволюции, даже об его разложении. Но совершенно очевидно, что есть более устойчивые признаки стиля, которые позволяют нам во всех случаях данный жанр называть романтической поэмой. Одной стилистикой и ритмикой, как бы тонки ни были наблюдения исследователя, ограничиться нельзя.

Формальные ингредиенты стиля сами по себе могут быть самыми обычными, но существенно то, что стиль дает им свое телеологическое применение, т.-е. один и тот же художественный и технический прием получает в отдельных стилях разное телеологическое значение. Всё дело в том, какую художественную функцию выполняет он в данной стилистической среде. Для иллюстрации этого положения В. М. Жирмунский приводит два характерных примера. Анафорическое „и“ в былине или сказке подчеркивает медленный темп повествования, а в романтической лирике тот же прием „становится выражением наростающего эмоционального волнения, как бы аккумуляции лирических впечатлений, всё усиливающихся и бьющих в одну точку“. Точно также прием повторений, свойственный эпическому складу былин, в романти-

ческой лирике (Брюсова, напр.) передает „эмоциональное волнение, смутное музыкально-лирическое воздействие поэтических строк“ [37]).

Пластика образов, далее, характерна для классического стиля, который стремится в своей литературной живописи сравняться с картиной (ut pictura poësis) и даже со скульптурой, но тот же прием дорог в глазах художников-реалистов типа Пушкина и Льва Толстого, а имажинисты образотворчество сделали своей монополией. При ближайшем анализе, конечно, окажется разница как в самой лепке образов (схематизм классиков, художественная полнота „реалистов“), так особенно в их функциональном значении для данного стиля. Образы-символы составляют нечто основное для символизма, как определенной школы, и в то же время являются общим достоянием поэтов, к какому бы стилю они ни принадлежали. Но символ Блока имеет другое функциональное значение, чем символ Короленка или Глеба Успенского. Равно возможны как реальная, так и мистическая символика. Фантастика в произведении романтика или символиста имеет иной художественно-идеологический смысл, чем в сказках Пушкина или в мистерии—буфф Маяковского, и т. д. и т. д. Вспомним также сказанное выше о жанрах.

Конкретно-данные стили замкнуты в самих себе и неповторяемы. Формальные же ингредиенты, „принципы“ построения стилей—подвижны: могут переходить из одного в другой. Но, чтобы возник стиль, как таковой, повторяемость элементов должна соединяться с новотворчеством стилевого синтеза [38]).

Поэтому недостаточно, если мы перечислим и опишем признаки стиля: их нужно понять в целой системе стиля [39]).

Тут и окажется, что наиболее устойчивыми и наиболее показательными признаками стиля являются тематика и эйдология, т.-е. то, что, служа формальными ингредиентами стиля, в то же время характеризует его поэтическое содержание.

Говоря о влиянии Байрона на Пушкина, В. М. Жирмунский, в соответствии с своим общим взглядом на проблему литературного влияния, утверждает, что „Пушкин заимствовал у Байрона новую композиционную форму лирической (или романтической) поэмы и—в пределах общего композиционного задания—целый ряд отдельных поэтических мотивов и тем, характерных для лирической поэмы Байрона, хотя и не составляющих неизменной и обязательной принадлежности этого романтического жанра“ [40]). Пушкин воспринимает стиль Байрона, при этом,—так выходит по

Жирмунскому,—он более всего был поражен композиционной формой поэмы, и лишь по этой причине заинтересовался тематикой, которая в сущности и не составляет „неизменной и обязательной принадлежности этого романтического жанра“. Так ли это в действительности? В другой главе [41]) сам В. М. Жирмунский пишет: „Байронические темы представляют из себя наиболее последовательное выражение художественных вкусов целой эпохи.. Пушкин учится у Байрона художественной композиции своих поэм и одновременно в не меньшей мере подпадает под влияние байронических тем. Это не значит непременно, что он заимствует у Байрона отдельные частности его произведений; скорее, он подчиняется общему духу его творчества, выражающему изменившиеся художественные вкусы эпохи. Байрон в этом смысле обозначает для Пушкина современную романтическую поэзию с ее новыми темами и новым стилем“. Вот это—другое дело. Никто не может сказать в точности, что̀ именно первоначально поразило Пушкина в Байроне, но несомненно, что новая тематика, особая эйдология (герои и героини,—о чем много говорит в своем исследовании В. М. Жирмунский), новая композиция поэмы—всё это входило в состав нового стиля, как воспринял его Пушкин. Вопросы художественного порядка имеют в глазах поэта, конечно, первостепенную важность, но напрасно В. М. Жирмунский думает,—подкрепляя себя несколькими цитатами из писем Пушкина,—что поэт не интересовался идеологией Байрона (его философией, его политическим мировоззрением и т. п. [42]). Байронический стиль в сознании Пушкина неразрывно ассоциировался с байроническим миропониманием. Байрон—„гордости поэт“,—выражается он в I песне „Евгения Онегина“, а в VII песне о произведениях певца Гяура и Жуана и о двух—трех романах того же стиля говорится, что в них „отразился век, и современный человек изображен довольно верно с его безнравственной душой, себялюбивой и сухой, мечтанью преданной безмерно, с его озлобленным умом, кипящим в действии пустом“. Это—не беда, что приведенные строки относятся к тому периоду творческой жизни Пушкина, когда он преодолел байронизм: он казнит в байронизме то, что̀ видел в нем раньше, и чем в известной мере даже увлекался. Пушкин оставил нам целый ряд литературных суждений. Некоторые относятся к большим стилям, каковы французский классицизм, французский романтизм, немецкий романтизм, байронизм, художественный реализм Шекспира. Из них

видно, что он далеко не безразлично относится к философии, политическому мировоззрению, „идеалу" писателей [43]).

Поэтическое содержание не отделимо от поэтической формы и в том случае, когда мы составляем себе цельное понятие о каком-нибудь литературном стиле.

Взятый в целом, стиль выражает собою художественную концепцию жизни, свойственную данной литературной школе. Поэтому существенным для нас является изучение эстетической, а также философской, научной и социальной идеологии данного стиля. Эстетика и поэтика очень много дают для понимания художественных особенностей стиля. Подробно доказывать это едва-ли нужно. Теоретическое самосознание и самоопределение писателей обычно находятся в неразрывной связи с самим художественным творчеством. Философская, научная и социальная идеологии составляют то мировоззрение, без которого понастоящему нельзя мыслить самого понятия стиля.

На этой точке зрения стоит в своем кратком, но ярком этюде „Метод и стиль" Л. П. Гроссман [44]). „Необходимо помнить",—говорит он,—„что вопросы литературной техники далеко не покрывают состава поэтического создания, а исключительный анализ его материала не исчерпывает сложной сущности произведений искусства"... Понятие стиля „одинаково охватывает типическую для данного художника определенность формы и сущность его творческого мировосприятия... Для подлинного художника слова известный идеологический момент служит таким же художественным ферментом, как эпитет, метр или инструментовка речи. Философия, религия, политика или этика здесь питают, двигают и оформляют художественное создание. Они входят в него, как одно из начал его органической природы" [45]).

Итак, в понятие стиля входят особенности как поэтической формы, так и поэтического содержания. Тематика и эйдология, может быть, наиболее надежные опоры для исследователя. Изучая их, он восходит к мировоззрению, к идеологии данной литературной школы.

Представим себе, что нами изучены и описаны все характерные признаки стиля,—от идеалогии тематике до звукописи. Остается еще труднейшая операция: от анализа перейти к синтезу. Отдельные признаки связаны между собою не механически, а образуют некое единство. Нужно целостно охватить то, что воспринято по частям; надо слить частичные наблюдения в одно монолитное представле-

ние о стиле. Когда дают словесный портрет лица, то стараются схватить его центральную черту, его faculté maîtresse, по Тэну. Когда рисуют пейзаж, то стараются выделить его наиболее яркую сторону. Так следует поступать и при изучении стиля. Нужно открыть главную доминанту стиля, его, так сказать, idée maîtresse, и найти для ее обозначения выразительную формулу, слово-термин.

Прав Л. П. Гроссман, когда в цитированной уже статье доказывает, что для глубокого постижения стиля (речь идет о стиле отдельного писателя, но сущность проблемы одна и та же) необходимо „сочетать кропотливые филологические экскурсы в область языкознания или стиховедения, фонетики или синтаксиса с умением синтезировать добытые опытным путем данные, проникать их своим вкусом, доводить свое изучение до степени творческого знания. Преклонение перед точными опытами и фактическими данными не лишает исследователя драгоценного права на творческий синтез, на некоторую долю субъективизма, на интуитивное познавание изучаемого художника... Так интуиция венчает долгий труд точного анализа“. [46])

Как осмысливается, напр., наше представление о готике, когда искусствовед (Кон-Винер) свой анализ формальных признаков стиля завершает общей мыслью о том, что готика, напр., всей своей структурой выражает устремленность ввысь, к небу. Немецкие искусствоведы (Вёльфлин и др.) богаты подобными счастливыми определениями. Мастером синтетических характеристик был Ипп. Тэн, шла ли речь о стиле классицизма или о стиле одного писателя, напр., Бальзака. И русские могут не без гордости назвать несколько имен ученых, которые в своем синтезе поднимались до очень метких определений. Укажу хотя бы Александра Веселовского, как автора монографии о Жуковском, имеющей выразительный подзаголовок: „поэзия чувства и сердечного воображения“. Здесь даны характеристики двух литературных стилей (сентиментализма и романтизма) и на их фоне индивидуального стиля Жуковского. [47])

Разумеется, тут мы затрогиваем общую проблему о роли таланта, вкуса и интуиции в работе историка литературы. Ее я рассматриваю в другом месте. Сейчас достаточно подчеркнуть важность синтетического обобщения при изучении стиля.

В том же аспекте синтеза приобретает огромную важность так. наз. типология стилей.

---

## ГЛАВА ПЯТАЯ.

### Типология стилей.

Типология в истории философии.—Типы художественных стилей.—Типология литературных стилей.—Обзор классификационных систем.—Реальный и ирреальный типы.—Стилевые типы и конкретные стили.—Дифференциация реального и ирреального типов.—Вопрос о формальной типологии.

---

Всякий раз, когда перед нами находится конкретная множественность, наука стремится отыскать в ней организующие принципы, чтобы множественность свести к единству. Литературные стили, как они существуют конкретно, допускают их научную классификацию, которая и может быть положена в основу типологии литературных стилей, т.-е. учения о повторяющихся типах.

В Германии в свое время большое впечатление произвели классификационные идеи Вильгельма Дильтея. Изучая историю философских систем, Дильтей пришел к выводу о существовании нескольких типов философского миросозерцания, которые повторяются на протяжения веков и у разных народов. Основных типов он различает три: натурализм (с позитивизмом), идеализм объективный и идеализм субъективный (личный). Их соединение,—утверждает Дильтей,—невозможно: получится не синтез, а лишь эклектическая сводка.[48])

Вильгельм Вундт в основной части философии, в так. наз. метафизике, усматривает также три главных направления: материализм, идеализм и реализм (с несколькими подразделениями в каждом).[49])

Идея повторяемости и основанная на ней классификация типов мышления не должны казаться странными и марксисту, потому что здесь нет противоречия социологическому пониманию явлений.

Полемизируя с эмпириокритицистами, Вл. Ил. Ленин выразился, что в науке и философии издавна существуют два резко обозначившихся течения—материализм и идеализм: „Попытка выскочить

из этих двух коренных направлений в философии не содержит в себе ничего, кроме „примиренческого шарлатанства“ [50]). Сравни мысль Дильтея о невозможности синтеза типов.

В марксистской литературе по философии обычно и говорят о материализме и идеализме, как о постоянных антагонистах, как о „коренных“ разновидностях, причем имеются в виду не только современные течения философской мысли, но и вообще историческое развитие философии. [51]).

История русской философской мысли хорошо иллюстрирует идею повторяемости и вместе параллелизма типов: начиная с XVIII века, мы видим сосуществование и борьбу двух основных типов философского мышления. По одной линии идут: рационалистическое вольтерьянство, позитивизм Герцена, материализм 60—70 годов, диалектический материализм марксистов и другие виды научно-философского реализма. По другой, параллельной линии располагаются: масонство и мистика, идеалистическая философия сверстников Герцена, православная философия славянофилов, философия Вл. Соловьева, „Проблемы идеализма“ (1902), на которые, между прочим, дан ответ марксистскими „Очерками реалистического мировоззрения“ (1904), и другие идеалистические оттенки философской и религиозной мысли.

Так как, по принятому нами взгляду, сущность художественных стилей неразрывно связана с общим мировоззрением школы, то сказанное о сосуществовании и повторяемости типов мышления бросает свет и на чередование типов творчества.

В области искусств не раз пробовали многообразие конкретных стилей сводить к нескольким основным типам. [52]) Синтетический обзор существующих теорий в марксистском освещении дает книга В. М. Фриче „Социология искусства“ (1926).

Совершенно естественным является стремление дать классификацию также литературных стилей, т.-е. определить основные, типические стили поэтического творчества. [53])

Классификационных попыток существует несколько. Их можно свести к следующим группам.

К первой группе я отнесу те малоудовлетворительные классификации, которые представляют собою в сущности простую типизацию конкретных стилей данной литературы. [54])

Ко второй группе можно причислить тех, чья классификационная система представляет дальнейший шаг по пути обобщения и сводится к трехчленной формуле. [55])

Классификационные системы не только первой группы, но и второй не отличаются строгой четкостью: они—многочленны, и некоторые типические стили так близки друг к другу, что допускают объединение в новые категории. Так, реализм и натурализм легко восходят к одному родовому понятию; между идеализмом и романтизмом также есть нечто родственное.

Поэтому выше двух предыдущих групп следует поставить третью, которая обнимает собою ряд классификаций, построенных по принципу дихотомии. В этой группе, в свою очередь, оказывается несколько подгрупп. И тут в большинстве случаев мы видим утилизацию готовой термонологии, которая обычно употребляется для обозначения конкретных, исторически данных стилей, вследствие чего термин получает двойственное значение—частное и общее.

Можно назвать следующие дихотомические классификации стилей.

а) Классицизм и романтизм. Двум ярким стилям, которые, действительно, резко полярны друг другу, присваивается значение общих типов творчества. [56])

б) Реализм и романтизм. Эта классификация является вариацией предыдущей: вместо классицизма берется реализм, тоже как противоположность романтизму. Такую типологию встречаем главным образом у русских ученых, вероятно, потому, что для русской литературы реализм—столь же характерное явление, как классицизм для западных литератур. [57])

в) Реализм и символизм. Для каждого историка литературы совершенно ясно, что символизм, как поэтическая школа, во многих отношениях представляет возврат к романтизму. Его пробовали даже переименовать в неоромантизм. В символизме видели синоним романтизма. Когда символизм заслонил собою старый романтизм, им воспользовались для классификации стилей. [58])

г) Реализм и идеализм. Широко распространенная классификация, освященная еще эстетикой Шеллинга и Гегеля. [59]) Эта формула, несколько напоминающая известную антитезу „искусство для жизни“ и „искусство для искусства“, не отличается большой четкостью (сравнительно с двумя предыдущими): „стройная красота“ и „житейская правда“, как типовые признаки искусства, вовсе не представляют собою безусловных полярностей. Но данная классификация все-же интересна тем, что стремится подняться над исторической терминологией литературных стилей и воспользо-

зоваться для целей обобщения общеэстетическими или, если угодно, общефилософскими категориями.

д) Натурализм и идеализм. Так предпочитает выражаться Рудольф Леман. Терминологическая замена реализма натурализмом объясняется, конечно, новейшими успехами натурализма[60]).

Итак, дихотомических систем классификации можно насчитать, по крайней мере, пять. В основе каждой из них лежит идея, что существуют два противоположных типа творчества: классицизм, реализм, натурализм, с одной стороны; романтизм, символизм, идеализм, с другой. Степень противоположности понимается однако различно; чаще все-таки — в смысле полярности. При этом обычно признается, что в конкретных случаях возможно сближение обоих типов творчества; иногда прямо говорится об их синтезе, как конечной цели искусства.

Полагая, что дихотомической принцип — наиболее удобен для классификации, я формулировал бы его в терминах: реализм и ирреализм.

Делаю это по двум соображениям. Во-первых, для целей классификации следует избегать историко-литературных терминов, имеющих совершенно специфическое значение, каковы особенно: классицизм и романтизм. Правда, термин „реализм" также широко употребляется в историко-литературном обиходе, но ему вместе с тем принадлежат давние права гражданства в философии, психологии, обществознании. По самому происхождению своему термин „реализм" имеет более общий смысл, чем, напр., романтизм или классицизм. Во-вторых, в дихотомической классификации желательно резче выдвинуть идею полярности: поэтому реализму я противопоставляю ирреализм. Напрашивается, конечно, также термин „идеализм", не раз, как мы видели, фигурировавший в классификационных системах. Но значения, обычно соединяемые с этим словом, не заключают в себе той диаметральной противоположности реализму, какую хотелось бы подчеркнуть в данном случае. Поэтому останавливаюсь на терминах: реализм и ирреализм.

Говоря о реальных и ирреальных стилях литературы, мы тем самым апеллируем к основам поэтического мировоззрения, к тем общим чертам творческой психологии, которыми характеризуется „эстетическое отношение искусства к действительности", или, иначе, которыми определяется творческая позиция писателей по отношению к оформляемому миру „не я". Это — основная сторона в творческом процессе. Эрнст Эльстер

(„Prinzipien der Literaturwissenschaft“, I, 45) стилем готов называть „понятие, посредством которого мы обозначаем отношение поэта к жизни (das Verhältnis des Dichters zu dem Stoff des Lebens)“. Роберту Риману („Deutsche Poetik“, 30) также представляется несомненным, что в стиле художника выражается его мировоззрение, т.-е. то, „как он видит внешний мир или как он думает, что должен его видеть“.

При определении типа (реального или ирреального), мы считаемся с тем, что̀ представляет собою изучаемое нами творчество. Возможно (такой случай наблюдаем мы, напр., в творчестве В. Ф. Одоевского), что автор, заведомо обладающий ирреальным миропониманием и выразивший его в некоторых своих произведениях (мистические повести Одоевского), в других своих созданиях будет творить реалистически. В одном случае будем говорить о творчестве ирреального типа, в другом — о творчестве реального типа. Сам художник, наконец, идеологически может и не сознавать свой позиции по отношению к оформляемому миру или давать ей свое определение: при квалификации и классификации стилей, мы руководствуемся не его самоопределением, а нашим собственным восприятием творчества и его пониманием. Исследователь должен исходить от современного научно-философского содержания понятия „реализм“.

История философии знает, что термин „реализм“ имеет свою довольно сложную судьбу. В настоящее время возобладало то значение реализма, которое восходит еще к Аристотелю и принимается всеми материалистами, позитивистами, реалистами, включая и последователей диалектического материализма. Можно согласиться с Вильгельмом Вундтом, что реализм научной философии „заключается прежде всего в том, что она высоко ценит конкретную действительность. В тесной связи с этим находится мысль о том, что, при понимании этой действительности, следует исходить из нее самой, а отнюдь не из каких-либо чуждых ей трансцендентных принципов. Вместе с тем с этим связано-стремление к установлению связи с единичными положительными науками“. Таковы три важнейшие признака научно-философского реализма: самоценность конкретной действительности, познание действительности из нее самой и тесная связь с положительными науками. „Реализмом признается не фальсифицированное, не искаженное никакими предрассудками и произвольными построениями познание содержащейся в мире опыта конкретной действительности“. История науки по-

казывает, что человеческая мысль двигалась от наивного (беспредпосылочного) реализма к критическому[61]).

Нисколько не отожествляя искусство с наукой и философией, но признавая, что в своем творчестве художник сознательно или стихийно проявляет свое миропонимание, которое, в переводе на язык поэтики, прежде всего, обозначает общее „отношение искусства к действительности", мы в праве приписывать реализм тем художникам, чье творчество имеет своим объектом конкретную действительность, как художественную самоцель, и стремится дать, соответственно психологии и идеологии авторов, изображение этой действительности. Излишне при этом настаивать, что процесс художественного творчества предполагает творческую и в значительной степени субъективную переработку элементов действительности, что реализм не есть обязательный синоним точности и правдоподобия, и что реализм, наконец, не исключает т. н. условностей формы, хотя бы и самых капризных[62]).

Реализму противостоит, в качестве полярности, ирреализм. В его чистом виде ирреализм допускает, помимо конкретной действительности, существование „миров иных", и, следовательно, характеризуется иррационализмом мировосприятия и миропонимания. В глазах ирреалиста „миры иные" имеют неизмеримо большую цену, чем преходящая, эмпирическая действительность. Если последняя — realia, то над нею возвышается realiora, мир еще более реальный. Ирреалист, так сказать, отталкивается от действительности, чтобы уйти в голубую высь мечты и оттуда взглянуть на призрачный мир земных отношений.

Напомню еще раз, что подобная формулировка вытекает из нашего научного реализма, и что сам художник может проявлять совершенно иное понимание вещей. Объективируя свои переживания, выявляя содержание своего творческого сознания, писатель верит во внутреннюю правду и реальное бытие изображаемого мира, каким бы фантастическим ни казался он нам в процессе восприятия и оценки. Можно сказать, что субъективно (для творца) поэзия, за редкими исключениями, всегда реальна. Но, применяя научно-объективный критерий миропонимания, мы усматриваем два типа творчества: реализм и ирреализм[63]).

„В разные эпохи", правильно говорит Л. Д. Троцкий[64]) „реализм давал выражение чувствам и запросам разных общественных групп и притом довольно различными приемами. Каждый из этих реализмов подлежит особому общественно-литературному определению и

особой формально-литературной оценке. Что общего в них? Некоторая и немаловажная черта мироощущения: тяга к жизни, как она есть, не уклонение от действительности, а художественное ее приятие, активный интерес к ней, в ее конкретной устойчивости или изменчивости, стремление эту жизнь — либо представить, как она есть, либо возвести в перл создания, либо оправдать, либо обвинить, либо сфотографировать, либо обобщить, либо символизировать, — но именно вот эту жизнь, трех наших измерений, как достаточную, полноценную и самоценную материю творчества". Таков „широко-философский, а не школьно-литературный смысл" реализма.

Mutatis mutandis (т.-е. изменив, что следует), то же можно сказать об ирреализме, как типе творчества.

Как родовые понятия, реализм и ирреализм исторически выражаются в целом ряде видовых модификаций, в конкретных стилях. Стили — неповторяемы, а типы, следовательно, повторяются.

Реализм является едва-ли не основной формой творчества, соответственно факту преобладания реализма (наивного и критического) в обыденном и научном мышлении. Существует он с древнейших времен. Реальная основа явственно выступает в зачаточных формах первобытной поэзии. К реальному типу относятся многие стили старой русской литературы (начиная от „Слова о полку Игореве") и устной поэзии: стили повестей воинских и бытовых, стили былевой поэзии и отчасти сказок (бытовых). В разряд реальных нужно включить такие стили, как классицизм, сентиментализм, художественный реализм, натурализм, неореализм.

К ирреальному типу, в свою очередь, относятся: стили апокрифов, легенд, духовных стихов, фантастических сказок, а в новое время такие стили, как романтизм и символизм. Последние два стиля наиболее законченно выражают собою черты ирреализма.

Единого реального или ирреального стиля нет: есть реальный и ирреальный типы, или реальные и ирреальные стили.

Между стилями одного типа всегда есть нечто общее и единое; они — одной художественной природы.

Акт классифицирования стилей имеет и обще-гносеологическое и методологическое значение в работе историка литературы. Анализируя известный стиль, исследователь прежде всего отнесет его к тому или другому типу: реальному или ирреальному. Этим самым он выдвинет в данном стиле его родовой признак, т.-е. самую существенную черту его природы. Изучаемый стиль сразу полу-

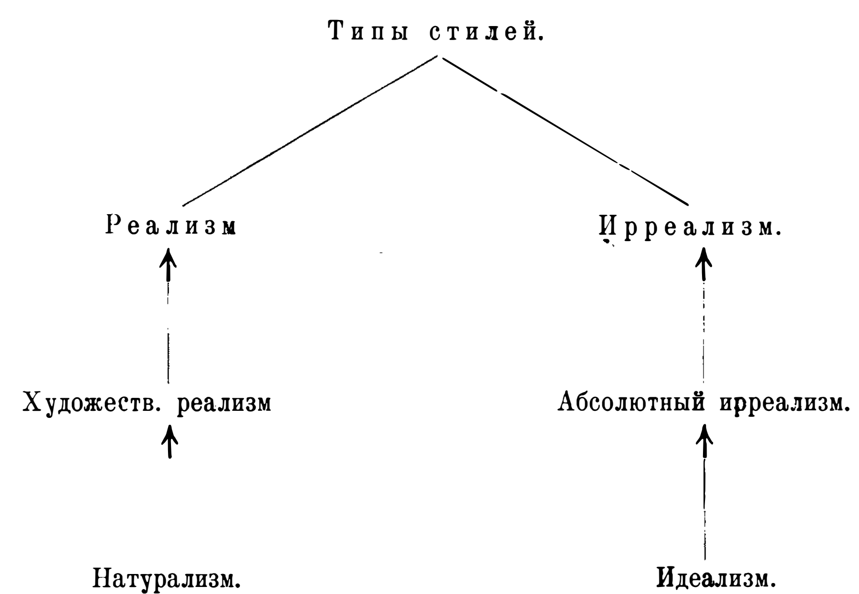
чает определенное место в системе. Классицизм, напр., в качестве одного из реальных стилей уже нельзя будет противопоставлять „реализму“ так, как это делалось до сих пор. Согласно логике наук, задача исследователя будет состоять далее в том, чтобы точнее определить объект изучения, присоединив к родовому признаку его видовые отличия (differentia specifica)[65].

Предложенная классификация допускает некоторую дифференциацию в пределах как реального, так и ирреального типа.

Художественная обработка действительности на основе реального творчества может стоять на разных ступенях художественного обобщения. Это отмечалось в некоторых из вышеприведенных классификаций. Кажется, можно усматривать, по крайней мере, две последовательных стадии в рамках реального творчества: натурализм и художественный реализм. Натурализм, находясь еще в власти восприятия, думает быть фотографически или даже научно точным в воспроизведении действительности. Художественный реализм, уже преодолевший стадию восприятия, стремится к художественному претворению действительности, к созданию образов во всей их психологической полноте и художественной телесности. В исторически данных стилях возможны еще некоторые нюансы в том же плане. Так, классицизм, идеологически родственный рационализму XVII—XVIII вв., по преобладающим приемам творчества может быть назван схематическим реализмом, а сентиментализм — эмоциональным реализмом. Но натурализм и художественный реализм остаются главными фазами реального творчества, причем натурализм соответствует чистому эмпиризму, а художественный реализм допускает сближение с философским реализмом[66]).

В свою очередь ирреализм представляет разные градации — от абсолютной мистики до психологического иррационализма. Поэтому в пределах ирреального типа литературных стилей можно различать свои стадии и разновидности. И тут я назвал бы две главных стадии: абсолютный ирреализм (напр., в мистических повестях Вл. Одоевского) и идеализм, как идеалистический отрыв от действительности (напр., у Жуковского в наиболее характерных его созданиях). Сверх того, разумеется, существует ряд промежуточных нюансов.

Сказанное о типологии стилей можно представить в виде следующей схемы.




Типология по принципу реализма и ирреализма (с их разновидностями) может вызывать возражения в том смысле, что она покоится как бы на признаках идеологического, а не формально-художественного порядка. В доказательство могут сослаться на типологии художественных стилей у искусствоведов. Общеизвестна теория Вёльфлина об основных понятиях (Grundbegriffe), выведенных из изучения стилей Ренессанса и барокко и перенесенных затем на художественные стили вообще. Пять парных категорий,— линейное и живописное, плоскостное и глубинное, закрытое и открытое (тектоническое и атектоническое), множество и единство, абсолютная и относительная ясность,— служат, по Вёльфлину, признаками двух стилевых типов[67]). В том же роде существует и еще несколько типологических систем искусствоведения. В архитектуре различают: тектонический (конструктивный) стиль, с одной стороны, и декоративный (деструктивный, орнаментальный) стиль, с другой стороны,[68]) или конструктивный, органический и декоративный[69]). Живопись делят на линейный и красочный типы. Это — в сущности первая пара Вёльфлина[70]).

Такая формальная типология, конечно, возможна, как возможны и другие классификации в этом роде. Всё дело в том, какую цель преследует классификация, и какой критерий кладется в ее основу (fundamentum divisionis). Так, говорят о стилях применительно к видам искусства, т.-е. о стилях архитектурном, живописном,

скульптурном, графическом; применительно к материалу говорят о стилях камня, дерева, бронзы и т. п.; различают, далее, т. н. целевые стили (Zweckstile), вроде похоронный стиль, свадебный стиль и т. д. Можно в качестве fundamentum divisionis взять возрасты человечества и человека, и тогда получатся примитивный и культурный стили, детский стиль и зрелый стиль. Таких классификаций может быть огромное количество, и каждая из них имеет свой смысл, если удовлетворяет цели, какую поставил себе классификатор [71]).

Классификация стилей по формально-художественным признакам очень соблазнительна и для литературоведа. Идеи Вёльфлина оказали огромное влияние на литературоведов Германии. В частности Оскар Вальцель охотно воспользовался его „основными понятиями“ для литературоведческого анализа художественных произведений, и, действительно, доказал, что они очень пригодны при морфологическом анализе литературных стилей, особенно по отношению к их композиционному строению [72]).

Литературовед, с своей стороны, также вправе говорить о разных формальных категориях стилей, потому что каждая форма может иметь свой стиль (ср. главу III). В самом деле. Жанры, как эпос, лирика и драма, имеют свои стилевые отличия, и есть смысл различать стили: эпический, лирический, драматический или специально трагический. Возможны и подразделения: стиль дидактической лирики, стиль сатиры, стиль торжественной лирики, стиль любовной лирики, стиль научной (сциентифистской) лирики и т. д. Основываясь на приемах творчества, говорят о стилях комическом, гротескном, бурлескном, ироническом, юмористическом, сатирическом, элегическом, пародийном, импрессионистическом, приподнятом, витиеватом (в старину „плетение словес“) и т. п. Позволительно говорить о субъективном и объективном стилях. И т. д. и т. д.[73]).

Всё это—совершенно законные категории стилей, характеризующие форму жанров и отдельных творческих приемов. Но это—именно формальные категории стилей, а не типы стилей, как историколитературных данностей. Перечисленные формальные категории, подобно другим формальным признакам, могут быть общими нескольким литературным стилям, и принадлежность их к тому или другому стилю налагает на них специфический отпечаток.

Пусть существуют лирический, эпический и драматический стили, как особые формальные категории (что́ и должно быть отмечено

в учении о жанрах). Но лирика, эпос и драма в классическом стиле отличаются такими характерными особенностями, каких мы не наблюдаем в соответствующих жанрах, напр., романтического стиля. Категории приемов или внутренней формы (ирония, юмор, гротеск и пр.) также могут находить применение в разных стилях и, конечно, каждый раз отличное. Разумеется, как это было выяснено выше, каждый стиль оказывает предпочтение той или другой форме (жанру, формальному приему). Но ясно, что любая форма и любой ее элемент играют подчиненную роль по отношению к общему понятию литературного стиля, и интересны бывают лишь своими особенностями. Сам Вёльфлин прекрасно сознает, что его понятия-категории не исключают необходимости говорить об исторических стилях, как конкретных данностях [74]. Мало того. Искусствоведы (Ферворн, напр.,) строят иногда типологию художественных стилей на признаках, подобных тем, какие фигурируют в выше приведенных классификациях литературоведов. Именно различают: идеопластический (идеалистический, символикоидеалистический) и физиопластический (реалистический) стили [75].

Цель нашей типологии видна из предыдущего, и нам, литературоведам, следует держаться своей линии. Тем более, что принципы реализма и ирреализма трактуются нами не в качестве обще-идеологических понятий, а в качестве категорий эстетического порядка, вытекающих из процесса творчества: мы говорим об эстетическом отношении искусства к действительности, которое фактически может быть в двух планах—реальном и ирреальном.

---

## ГЛАВА ШЕСТАЯ.

### Динамика и социология стилей.

Задачи историка литературы при изучении стилей.—Дифференциация конкретных стилей.—Их взаимодействие.—Проблема индивидуального стиля.—Социологическая детерминированность стилей.—О классификации стилей по социально-классовому признаку.—Социология индивидуального стиля.—Типология в ее отношении к социологии стилей.

То, что́ сказано выше по поводу терминологии, определения стиля, его морфологии и типологии, дает в руки историка литературы теоретические предпосылки, необходимые ему при конструктивной работе над материалом. В конце концов ему важно составить себе отчетливое представление о больших стилях литературы, чтобы дать общий чертеж с резко обозначенными магистралями. Такой чертеж однако не должен превращаться в статическую схему: в нем должны найти себе место все конкретные феномены явления; он должен отражать живую игру литературной действительности. Иными словами, историк литературы раскроет нам динамику стилей в различных ее проявлениях.

Генезис стиля, его постепенное созревание, дифференциация и разложение; сосуществование стилей и следствия этого факта,—словом, историческая судьба стилей в основных ее перипетиях составляет для историка литературы ближайший предмет изучения.

Некоторые моменты в истории литературных стилей заслуживают особого внимания методолога.

Представление, какое складывается у нас о том или другом большом стиле, есть продукт индуктивного обобщения целого ряда фактов. Наука дорожит общим. но это общее для нее не голая абстракция, не пустая фикция, а живая реальность [76]). К обобщению ученый пришел от частного и конкретного. Послужив материалом для обобщений, частное и конкретное в литературной жизни продолжает сохранять свои права на определенное место в общей картине.

Историк должен показать фактическую дифференциацию явления. Он будет, напр., говорить о русском романтизме, как едином литературном стиле. Вместе с этим необходимо показать те основные ингредиенты, из которых составляется русский романтизм. Окажется, что в нем следует различать, по крайней мере, четыре струи (с разными оттенками ирреализма): сентиментальный романтизм (Жуковский), философский романтизм (Вл. Ф. Одоевский), романтизм народности (Загоскин, Кукольник) и романтический индивидуализм (байронизм). В известных пунктах отдельные струи перекрещиваются между собой. В пределах стиля совершается непрерывная и живая динамика.

В действительности самые границы стилей не могут считаться резко очерченными. Мы оперируем и должны оперировать в своих историко-литературных построениях понятиями стилей, как конкретными величинами. Но литературная жизнь представляет нам картину сосуществования и, следовательно, взаимодействия стилей. В результате рождаются смешанные и, если угодно, гибридные стили. Здесь же берет свое начало и т. н. стилизация, т.-е. сознательное подражание известному стилю [77]). Бывает так, что в литературе уже произошла очевидная смена стилей, но старый стиль окончательно все-же не умирает. По закону сохранения творческой энергии, художественные элементы, внесенные в литературу каким-нибудь стилем, долго, если не постоянно сохраняются в литературной жизни. Так, классическая стихия, составлявшая сущность классического стиля, не исчезла до сих пор и не раз входила в комбинацию с отдельными стилями литературных эпох (с художественным реализмом и с символизмом) [78]).

Анализируя конкретную жизнь стиля, а, вернее сказать, еще составляя себе общее представление о стиле, историк литературы не может не выделить существования индивидуальных стилей и не может не поставить перед собою вопроса об отношении индивидуального стиля к стилю всей литературной школы.

Разумеется, этот вопрос связан с общей проблемой о творческой индивидуальности и ее роли в историческом процессе [79]). Игнорировать этой роли историк литературы ни в коем случае не может, и ему нетрудно найти методологический принцип для правильного координирования общего и частного [80]).

Большой художник обычно является наиболее ярким выразителем и главою литературной школы: стиль школы — и его стиль.

Великий художник обладает большим стилем, характерным для целой литературной эпохи. В таких случаях индивидуальное и общее адэкватны [81]). Адэкватность эта однако не доходит до полного тожества. Ведь понятие общего стиля составляется нами путем отвлечения от индивидуальных явлений черт общих каждому из них. В индивидуальном же явлении, очевидно, остаются еще черты частного характера, да и общие черты в каждой индивидуальности представлены посвоему. Словом, индивидуальное явление, как конкретная данность, есть весьма специфический комплекс черт. Если в стиле вообще содержится то, что характерно, своеобразно в данной форме, то в пределах стиля индивидуальный стиль выражает характерное по отношению к общему стилю. Иной раз писатель даже комбинирует стили и создает свой стиль. С какими бы течениями и стилями ни связывали мы Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Достоевского, Толстого и т. д.,—для каждого очевидно, что эти писатели имеют свой, неповторимый стиль: тут сказывается творческая сила индивидуального таланта. Вот почему, дорожа общим, историк литературы не станет пренебрегать и индивидуальными стилями, которые, в качестве дополнительных тонов, необходимы для полноты картины и придают последней яркую жизненность [82]).

Никакая теория не должна убивать живой жизни. Плоха теория, если она обуживает и оскопляет жизнь. Плодотворно-научная теория должна отражать в себе всю живую динамику и сложную диалектику явлений.

Теория литературных стилей, составляющая содержание настоящего очерка, имеет целью помочь историку литературы ориентироваться в изучаемых явлениях. Вооруженный теоретически, он сумеет подвергнуть анализу процесс образования и развития стилей. Конкретные литературные стили познаются исторически и социологически.

Без социологического учета тех или других данных мы не можем построить и теории стиля, начиная с его определения. Конкретный стиль в его генезисе и динамике требует социологического объяснения. Дифференциация стилей, их сосуществовапие и смена и т. п. явления в истории стилей должны быть выведены из соответствующих общественно-культурных условий, как факты социально-детерминированные. При этом учитываются и специфические условия литературной среды, в которой протекает жизнь стилей [83]).

Не повторяя того, что́ сказано мною в другом очерке („Социологический метод в литературоведении“), остановлюсь сейчас на трех частных пунктах, чтобы устранить недоразумения, какие могут здесь возникать.

Во-первых. При социологическом изучении стилей обнаруживается, конечно, их причинная зависимость от известной социальной среды. Это дает исследователю право говорить о стилях крупнопоместном, мелкопоместном, мелкобуржуазном, крестьянском, пролетарском и т. п., т.-е. классифицировать стили по социально-классовому признаку. Будучи вполне правомерными, подобные наименования не отменяют собою ни терминов, родившихся в процессе литературной жизни (классицизма, романтизма, символизма и пр.), ни тех терминов, какие могут быть даны анонимным стилям самими исследователями на основании их морфологического изучения. Здесь в сущности та же проблема, с которой мы встречаемся при наименовании периодов литературной жизни. Можно назвать период екатерининским или александровским; можно и в истории литературы видеть эпоху натурального хозяйства или период торгового капитала. Но во всех подобных определениях не отмечено того, что́ характеризует самое литературу в данный период. Поэтому следует отдавать предпочтение такой периодизации и такой номенклатуре периодов, которые вытекают из автогенного принципа литературы [84]). Точно также назвать стиль крупнопоместным, мелкобуржуазным или пролетарским значит верно определить факт принадлежности стиля известной социальной среде, но не значит определить его литературно-морфологические признаки. Следовательно, терминология по социально-классовому признаку просто недостаточна. Я не говорю уже о том, что для точного определения социальной среды требуется не только назвать общественный класс, но и указать в социологических терминах историческую фазу его развития.

Во-вторых, несколько слов о социологическом изучении индивидуального стиля.

Социолог, разумеется, не может не обратить внимания на классовое происхождение писателя. Это имеет свое бесспорное значение. Но одной справки в паспорте недостаточно. Гораздо существеннее изучить всё социальное бытие писателя. Писатель может порвать с своим классом и свое творчество идеологически связать с интересами другого класса. Но и в том случае, если писатель не отрекается от своего класса, его психоидеология,

а, следовательно, и творчество могут быть очень сложными. Социальное бытие писателя уясняется лишь из широкого рассмотрения социального процесса данной эпохи. Кроме того, потребуется специальное изучение литературной среды, с которой связан писатель: литературный процесс в целом (обусловленный, конечно, социальным процессом) должен определить место и значение писателя в данный литературный период. На общем фоне социального и литературного процессов явственно вырисуется социальное и литературное бытие писателя, и ясным станет всё то своеобразное, что̀ принадлежит таланту и вообще творческой индивидуальности писателя. На фоне общего стиля эпохи и школы хорошо выступят специфические черты индивидуального стиля писателя.

Возьму два-три примера.

В процессе классового самоопределения Пушкин демонстративно подчеркивал свою принадлежность к дворянскому классу, именно к родовитому дворянству, создателю русской культуры. Но великий поэт синтетически впитал в себя все основные элементы русской культуры, как она вырабатывалась на протяжении веков,—не одной только дворянской, и творчество его, знаменуя собою высокую стадию в развитии дворянской культуры, явилось историческим синтезом предыдущих литературных исканий. Стиль Пушкина—художественный синтез стилей, существовавших до него и при нем.

Гоголь вышел из мелкопоместной среды; его называют „художником мелкопоместной среды", „художником разложения русского патриархально-поместного строя"[85]). Пусть так. Но социальное бытие Гоголя — неизмеримо сложнее, чем любого представителя мелкопоместной среды. Если в этой среде вообще наблюдались некоторое „разложение" и даже порыв к „новой жизни", то социальное бытие Гоголя, как обозначалось оно еще в молодые годы, не имело ничего общего с бытием „небокоптителей". Его не считают „серьезно-образованным человеком" (о какой образованности идет тут речь?), а между тем все-таки признается, что он принадлежал к той мелкопоместной интеллигенции, которая „пережила чрезвычайно сложную эволюцию и приобрела свою особенную и резко отличную от поместной физиономию". В этом всё дело. Войдя в большую литературу, Гоголь сознательно участвовал в общественной и литературной жизни. Ее проблемы,—будут-ли то общественные идеологии вплоть до социализма или литературные

идеологии, боровшиеся тогда между собою,— не только интересовали, но и волновали Гоголя. Романтизм и реализм, отношение искусства к действительности, процесс творчества — на все эти вопросы отозвался Гоголь и теоретически и творчески (как автор „Портрета“). Социальная среда, из которой он вышел, давала ему конкретный материал, но обрабатывал он его с непрестанной мыслью о России, о человеке, о смысле жизни; его поместные герои становились типами широкой значимости. Именно поэтому Пушкин, Герцен, Белинский и другие чуткие современники приписывали творчеству Гоголя не мелкопоместное только значение, а общерусское. Гоголь непрестанно находился в состоянии нервного напряжения, исканий и мучений. В сонме русских писателей он — одна из самых трагических фигур. Понять стиль Гоголя по настоящему можно только в свете его тревожной и сложной психологии. Опять лишь на фоне всего социального и литературного процессов определится своеобразие индивидуального стиля Гоголя, этого „художника мелкопоместной среды“.

Тургенев — дворянин, даже из крупнопоместных, а между тем, как сказал А. В. Луначарский, он „был выразителем лучшей части дворянства и отражал в себе потребность и запросы передовой тогдашней буржуазии и старался в то же время итти более или менее навстречу разночинцам. Стало быть, он вовсе не был выразителем всего класса дворянства и только дворянства“[86]).

Лев Толстой, граф, крупный помещик и родовитый дворянин, своей идеологией, по мнению В. И. Ленина, выразил „как раз особенности нашей революции как крестьянской, буржуазной революции“[87]).

В поэзии Некрасова „есть и горячая защита интересов крестьянства на основе глубокого сочувственного понимания его жизни, и яркое выражение стремлений, мыслей, чувств развивавшейся, но стесненной старым строем в этом развитии городской интеллигенции, к которой Некрасов принадлежал по своей деятельности, и несомненные остатки психологии помещичьего сословия, из которого он вышел“[88]).

Количество примеров можно было бы умножить, сколько угодно. Все они доказывают одно: „чтобы понять литератора, придется часто искать в его произведениях несколько классовых тенденций, распутать их, и тогда окажется, что в нем сочетались различные классовые линии“[89]). Следовательно,— повторю сказанное мною выше,— творчество писателя и свойственный ему стиль

социологически должны быть истолкованы в свете его социального бытия — в связи со всем процессом социальной и литературной жизни его эпохи.

В-третьих, надлежит несколько остановиться на типологии стилей в ее отношении к социологии. Еще в „Синтетическом построении истории литературы (1925) я говорил в общей форме о существовании и даже сосуществовании двух типов творчества, назвав их имманентными типами (86—88 стр.).

Что значит этот термин „имманентный?“ и отрицается-ли им социологический детерминизм в данной области? Нисколько. Я писал (87): „В конкретном процессе литературной жизни эти типы получают то или другое воплощение, существуя рядом друг с другом и подвергаясь внутренней эволюции. Каузальные факторы дают перевес то тому, то другому началу, чем заслоняется факт сосуществования, и получается впечатление некоего ритмического чередования“. В этих словах я хотел прежде всего подчеркнуть факт сосуществования типов, их параллелизма, о чем не всегда помнят и те, кто говорит о типах. Чаще всего отмечают последовательную смену, чередование типов, я же обращаю внимание на то, что перед нами тянутся параллельно две линии, два типа. То, что́ свойственно природе каждого из них, эволюционно развертывается во времени; тип повторяется, как некая субстанция, и проявляется в конкретных (уже не повторяемых) стилях, как в своего рода феноменах. Но в одну эпоху каузальные факторы могут дать перевес реальному типу, в другую эпоху — ирреальному. Наличность „перевеса“ производит впечатление смены типов, их чередования. Это — одна сторона вопроса. Другая состоит в том, что не только факт „перевеса“, но и самый характер типов имеет каузальное объяснение. Типы мыслятся нами как обобщение черт, принадлежащих конкретным стилям. Последние социологически детерминированы; следовательно, детермированы и типы. Есть типические и повторяемые формы социального бытия. Каждому типу бытия должны соответствовать определенные типы искусства, также повторяющиеся в разных странах и в разные эпохи. Пока существуют известные социальные условия, будут существовать обе категории стилей. Кто из нас возьмется предсказать, когда совсем исчезнет ирреальный тип творчества? Для этого нужно, чтобы на земле не было более классов угнетенных или разлагающихся, а главное, чтобы человечество сполна разрешило все загадки жизни. Пока же литература всех народов представляет нам два типа

творчества, сосуществующих или сменяющихся, но, во всяком случае, существующих. Социолог сумеет объяснить, почему они существуют, и почему принимают ту или другую конкретную форму. Историческая социология литературы служит опорой для номотетической социологии стилей[90]). Вся литература в своем историческом развитии подчинена каузальным законам, но развитию подлежит то, что составляет ее природу. Литература живет и эволюционирует по своей природе, в свойственных ей формах, по своим законам. Результаты исторического процесса складываются из совместного действия каузального и эволюционного моментов. В полной мере это применимо к истории литературных стилей и к их типологии. В этом именно смысле типы стилей могут быть названы имманентными. Но можно, конечно, говорить просто о типах или о параллельных типах стилей. Мысль моя ясна. Каждый тип имеет свою линию развития: заложенные в нем начала эволюционно развертываются, принимая разные модификации в зависимости от исторических условий; природе типов присущи некоторые имманентные свойства. Каузальность обусловливает появление того или другого стилевого типа и его модификации во времени. Но амплитуда модификаций ограничена пределами данного типа, а наличность сравнительно небольшого количества типов указывает на то, что существуют известные границы для самого процесса поэтического творчества, или, иначе, свидетельствуют о том, что поэтическое творчество имеет свою природу и может выражаться лишь в определенных формах стиля.

---

## ПРИМЕЧАНИЯ.

[1]) Н. Бельтов. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. Издание IV. СПБ. 1906. Стр. 170—171.

[2]) См. мой XIV очерк „Социологический метод в литературоведении“, главы VII и X. Историческая поэтика, как она трактовалась Александром Веселовским, не могла бы всесторонне осветить процесс и законы творчества. Повидимому, он сам почувствовал это. Недаром в его черновых заметках назван ряд проблем эстетики, необходимых для „определения поэзии со стороны объекта и психологического процесса“ (Собрание сочинений А. Н. Веселовского, т. II, вып. I, стр. 8—10, примечание).—В таком же положении, несомненно, окажется и социологическая поэтика в понимании, напр., В. М. Фриче (статья „Проблемы социологической поэтики“ в „Вестнике Коммунистической Академии“ кн. XVII, 1926). Ср. еще примечание 90-ое.— Подробнее свой взгляд на этот вопрос я развиваю во II очерке.

[3]) См. мой XV очерк „Синтетическое построение истории литературы“, главу IV.

[4]) В античную эпоху стилем называли самое орудие письма (острую палочку с лопаточкой на тупом конце для заглаживания, для чего приходилось stylum vertere). Затем слово „стиль“ получило метонимическое значение: им стали обозначать то, как написано (ибо от качества палочки зависела каллиграфическая сторона письма). Еще шаг—и слово „стиль“ приобретает новый, метафорический смысл: „как“ стало относиться не к начертанию букв, а к способу выражения, к языку написанного (ср. метафоры: острый стиль, тонкий стиль, грубый стиль и т. п.).

Метафорическое значение (в смысле способа выражения, слога, языка) стало общеупотребительным в словесных науках и сохраняется до сих пор. Его можно назвать филологическим значением стиля. С ним встречаемся мы во всех теориях словесности, которые, по стародавней традиции, содержат в себе особый отдел т. н. стилистики. Он — довольно обычен и в научных работах по поэтике.

Когда-то большим авторитетом пользовался труд Вильгельма Вакернагеля, составившийся из его лекций 1836 г., но изданный уже после его смерти (в 1873 г.; 2-е изд. 1888) под заглавием. „Poetik, Rhetorik und Stilistik“. Стилистика, как видим, образует отдельную дисциплину, наряду с поэтикой и реторикой. Ее предметом, по Вакернагелю, служит „внешняя сторона языкового изложения (die Oberfläche der sprachlichen Darstellung), не идея, не материя, но только форма, выбор слов, построение предложений“. Конечно, — не забывает прибавить и Вакернагель, — стиль

обусловлен материей и идеей (durch Stoff und Idee); сквозь него светится душа человека. Таким образом,—заключает цитируемый ученый, — „стиль есть способ изложения с помощью языка, как он обусловлен частью духовными особенностями излагающего, частью содержанием и целью изложенного. Это определение—ни слишком широко, ни слишком узко“.

И, действительно, таким определением довольствуется едва-ли не большинство даже новейших стилистик, причем стилистика обыкновенно ставит себе не только теоретические, но и практические задачи.

Так, Рихард Мейер, автор „Deutsche Stilistik“ (2 изд. 1913), в сущности не выходит из рамок вакернагелевского понимания *). Но для него стилистика—прежде всего система теоретических знаний (als ein System theoretischer Erkenntnisse). Исключительно практическую цель преследует руководство Эдуарда Энгеля „Deutsche Stilkunst“, выдержавшее уже тридцать изданий (в 1922 году).

Так смотрят на дело и многие французские ученые, наследственные любители стилистики.

П. Лакомб свое „Introduction à l'histoire littéraire“ (Paris, 1898) закончил обширным отделом о стиле в филологическом значении термина („Psychologie spéciale du style“). Одним из самых авторитетных специалистов в новейшее время является женевский профессор, Шарль Бальи (Ch. Bally), которому принадлежат два труда: „Précis de stylistique“ (1905) и двухтомная работа „Traité de stylistique française“ (2 изд. 1921). Доведя до виртуозности приемы стилистического анализа, и данный ученый под стилем разумеет систему средств языкового выражения (le système des moyens d'expression d'une langue).

Во Франции никого не удивляет появление таких работ, как книга Антуана Альбала „L'art d'écrire, enseigné en vingt leçons“, которая недавно переведена и на русский язык (Антуан Альбала. Искусство писателя. Начатки литературной грамоты. Перевод с французского И. Б. Мандельштама. С предисловием А. Г. Горнфельда. Петроград. 1924). На вопрос, что такое стиль, Альбала отвечает многословно и нисколько не оригинально следующее: „Стиль—это свойственная каждому манера выражать свои мысли письменно или устно... Стиль — это способ изложения, искусство формы, делающее постижимыми наші мысли и ваши чувства. Это способ духовного общения между людьми... Стиль—это искусство улавливать ценность слов и соотношений между словами“ и т. д.

Знаменитый Реми де Гурмон (Remy de Gourmont) сомневается, чтобы можно было практически разрешить проблему стиля теми средствами, о которых говорится в руководстве Антуана Альбала, но в очерках, направленных против этого автора и составивших целую книгу „Le problème du style“ (1902), он обнаруживает всё тот же, традиционный взгляд на стиль. Его отличие от Альбала состоит лишь в том, что проблему стиля он категорически объявляет „вопросом физиологии“: мы пишем, — говорит он,—как чувствуем и как мыслим, всем нашим телом; поэтому существует два вида стилей, соответствующих двум большим классам людей,—зрительному и эмс-

*) В том же плане говорит о стиле и Theodor Meyer в книге „Das Stilgesetz der Poesie“ (1904).

тинному. Из тех же принципов, между прочим, исходит Лакомб, устанавливая „психологию“ стиля.

Для полноты картины упомяну английский учебник из числа новых руководств, именно,—„Азбуку литературной критики“ Холлингворта. (A primer of literary criticism by G. E. Hollingworth. Second impression. London. 1924). Книжка состоит из четырех глав под следующими названиями: „I. Что такое стиль? II. Элементы стиля. III. Разновидности стиля. IV Оценка“. „Так что такое стиль“? спрашивает автор и отвечает сначала кудревато-описательным определением: „Стиль есть плоть, для которой мысль служит душой, и через которую она выражается (Style is the body to which thought is the soul, and through which it expresses itself“). При развертывании этого определения, автор главным образом говорит всё о тех же фигурах и тропах, всё о тех же средствах звуковой и словесной изобразительности, конечно, соответствующих авторскому замыслу (выбор идей и выражение идей в лучших стилях сплетаются неразрывно).

Итак, филологическое понимание стиля (в смысле языковых средств поэтической изобразительности) можно считать широко распространенным. В этих пределах обычно ведется стилистический анализ писателя или даже целой литературной школы.

В качестве примера приведу исследование Em. Barat (Эм. Бара) о стиле романтизма в его книге „Le style poétique et la révolution romantique“ (1904) и работы русского ученого, Ф. де Ла-Барта, его „Разыскания в области романтической поэтики и стиля“ (т. I, 1908), „Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции“ (1905).

[5]) Проблема стиля в художественном значении термина вызвала обширную литературу. Тем не менее вопрос далеко нельзя считать решенным. Искусствоведы, конечно, сделали больше нас, но и у них дело обстоит не вполне благополучно. Людвиг Кёллен, напр. (Ludwig Coellen „Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu“. Darmstadt 1921), на первой же странице своего труда жалуется, что история искусства обычно работает с понятием „стиль“ чисто эмпирически (rein empirisch), и что она в сущности не знает, что такое стиль вообще (Aber sie weiss im Grunde nicht, was Stil überhaupt ist): еще нет удовлетворительного определения и теории стиля, вследствие чего все исторические построения бывают в высшей степени непрочны и шатки (höchst unsicher und schwankend).

За последние годы проблема стиля привлекает к себе усиленное внимание ученых. Оживленно дебатировалась она на втором конгрессе по эстетике и искусствоведению, происходившем в Берлине в октябре 1924 года. Доклады напечатаны в 1925 г., в XIX томе дессуаровского журнала „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“. Здесь находим, между прочим, интересный доклад Пауля Франкля „Stilgattungen und Stilarten“ (по материалу изобразительных искусств).

В 1926 г. в XX т. того же журнала появилась статья Фридриха Кайнца („Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils“), которая опять начинается с сетований, что по вопросу о сущности стиля в науке царит всеобщая путаница (eine allgemeine Verwirrung), и что отдельные искусствоведы, кажется, говорят на разных языках.

Немецкие литературоведы сделали очень много для разработки проблемы стиля, как художественного явления.

В статье „Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии', В. М. Жирмунский („Поэтика" Гос. Инст. истории искусств, II сборник, 1927) мог назвать ряд больших ученых, которые заняты вопросами стиля. Под явным влиянием искусствоведеня, в частности основоположных работ Вёльфлина, — Штейнвег, Зиммель, Штрих, Вальцель, Ноль, Эрматингер, Гефеле и др. создают теорию литературно-художественных стилей. Тем не менее до сих пор немецкие литературоведы также не удовлетворены достигнутыми результатами. Что и они не вполне преодолели затруднения, связанные с пониманием самой сущности стиля, свидетельствует новейшая работа Эмиля Эрматингера: „Zeitstil und Persönlichkeitsstil. Grundlinien einer Stilgeschichte der neueren deutschen Dichtung" (в „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1926, Heft 4).—Ср. также статью Э. Кастля „Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil" в „Germanisch-Romanische Monatsschrift"; 1914, Heft 3. Также: R. W. Wallach. Ueber Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil. Diss. Würzburg. 1919.

6) См. сборник литературных манифестов „От символизма до Октября" составленный Н. Л. Бродским и Н. П. Сидоровым. „Новая Москва" 1924.

7) Такой взгляд развивали у нас уже Шевырев („Теория поэзии", 1836), В. Ф. Одоевский („Русские Ночи") и В. Г. Белинский (напр., в пушкинских статьях). В новейшее время об античном романтизме говорил Ф. Е Корш (актовая речь в московском университете). В 1927 г. на ту же тему делал доклад в московском Научно-исследовательском институте языка и литературы проф. Н. И. Новосадский.

8) „Те, кого называют теперь классиками",—пишет Дешанель (I, p. 9),—„начали романтиками, прежде даже, чем было изобретено это имя". Так же склонен трактовать романтизм и проф. Н. П. Дашкевич. См. его „Статьи по новой русской литературе", 1914, стр. 90 („Романтика в широком смысле этого слова, как литературная реформа, как принцип свободы поэтического творчества,... никогда не потеряет своего значения и будет время от времени возрождаться").

9) История западной литературы. Под редакцией Ф. Д. Батюшкова. Изд. „Мира", т. I, кн. 2, стр. 209—210. Ср. у Ф. де Ла-Барта „Литературное движение на Западе в первой трети XIX ст" (1914), стр. 139, прим. 3, и у С. А. Венгерова в редактированной им „Русской литературе XX века". Венгеров под одним знаменем „неоромантизма" хотел соединить не только тех, кого именовали и именуют „декадентами", „символистами" (Брюсова, Бальмонта, Блока, Соллогуба, Вяч. Иванова), не только „богоискателей", но и М. Горького, Л. Андреева и даже Арцыбашева, единственно на том основании, что всем им свойственно „одно общее устремление куда-то ввысь, вдаль, вглубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания", что все они „пережили полосу всё более и более нароставшего чувства чрезвычайности".

10) E. Seillière. Le romantisme des réalistes. G. Flaubert 1914.

11) См., напр., „Беседы по истории всеобщей литературы" Ф. де Ла-Барта (изд. 2-ое, М., 1914), стр. 94—195. „Типичной особенностью искусства

и литературы раннего Возрождения", читаем здесь, „было стремление к реализму... Интерес к жизни реальной, к портрету, к пейзажу, в сущности, не был новостью ни в литературе ни в искусстве. Многие черты реализма мы находим и в средневековой народной песне, и в комедии, и в особенности в повествовательной литературе... Но если реализм был известен писателям, живописцам и скульпторам второй половины средних веков, то всё же он был у них несколько иным, чем у писателей и художников раннего Возрождения". Е. В. Аничков в „Очерке развития эстетических учений" (в „Вопросах психологии и теории творчества", под редакцией Б. А. Лезина, т. VI, вып. 1), гл. III, в свою очередь доказывал по отношению к средним векам, что „христианская эстетика стала последовательно проведенным реализмом" (25 стр.). „Христианство", поясняет он, „вообще отвергло вымысел в искусстве; признана была только правда, только реальность. Всё, что не истина—ложь, а ложь—скверна, дело отца лжи, т. е. диавола".

[12]) Это отмечает Ф. Брюнетьер в „Etudes critiques de la littérature française", Г. Лансон в монографии о Буало („Boileau", Paris, 1892). Ср. также работу О. Ф. Вальдгауэра „Этюды по истории античного портрета" (ч. I, СПБ, 1921). В статье по поводу пергамских раскопок (1880) И. С. Тургенев рассуждает о чертах романтизма и реализма в классицизме древности.

[13]) См., напр., монографию В. В. Сиповского: „Н. М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника" (СПБ., 1899), стр. 476—477, 573. Автор констатирует у писателей сентиментальной школы „сознательное стремление к реализму творчества".

[14]) Имею в виду книгу Жоржа Пеллиссье „Le réalisme du romantisme" (Paris, 1912). Он утверждает (p. 6): „La verité et la nature, voilà le mot d'ordre adopté dès le début par les romantiques.... Par bien des côtés le romantisme est réaliste" („Истина и натура—вот лозунг, усвоенный романтиками с самого начала... Во многих отношениях романтизм—реалистичен"). Ср. „Реализм или ирреализм"? А. М. Евлахова, I, стр. 470—471. См. также труд Ф. де Ла-Барта „Разыскания в области романтической поэтики и стиля", главы I, III, VIII и приложения; особенно стр. 155—156, 182—188, 391 и сл. Де Ла-Барт стремится точнее установить, что собственно разумеет он под реализмом и с этой целью делит всех писателей на две категории: „Одни не придают абсолютной художественной ценности явлениям окружающей действительности, жизни общественной, мира реального, видимого. Если они и изображают эти явления, то лишь пользуясь ими как средствами для иллюстрирования либо данной идеи, либо того или другого настроения" (182). Напр., Руссо и Ж. Санд в их романах. „Писатели второй категории смотрят на жизнь глазами художника-живописца. Они схватывают в явлениях окружающей действительности не целое, а массу деталей, заботливо отмечают их, в надежде, что их совокупность произведет впечатление жизни. Всё, что им удалось подметить типичного, характерного, колоритного в природе или в повседневной жизни, кажется им достойным художественного воспроизведения. Такое отношение к конкретным, реальным фактам, конечно, может итти об руку со стремлением проводить в романе ту или другую моральную, общественную, философскую или научную идею. Монтэнь в своих „Essais", Бальзак в своих романах не только часто преследуют ту или другую тенденцию, но иногда пускаются в пространные диссертации на мо-

ральную или общественную тему. Но общая идея, общая тенденция произведения у этих писателей отнюдь не мешает чисто артистическому, художническому изображению характеров, деталей обстановки, костюма и т. п., которые интересуют автора сами по себе. Вот это свойство придавать явлениям жизни абсолютную художественную ценность мы и считаем основой художественного реализма (183). „В разные литературные эпохи художественный реализм, — продолжает де Ла-Барт, — принимал ту или другую окраску. Так, в период Ренессанса с ним соединялось увлечение античностью и расцвет индивидуализма; французские классики к исканию „la vérité" и „la nature" (ср. романтиков Пеллиссье) присоединили соблюдение правил „bon goût". В XVIII в. были замечательные реалисты, как Лесаж, „прямой предшественник Бальзака и Флобера", аббат Прево и др. „В пору июльской монархии на характере художественного реализма отразился социальный и экономический кризис, переживаемый тогда Францией" (184). И т. д.

[15]) Еще А. Н. Веселовский в статье 1865 г. „Итальянская новелла и Макьявелли" (III т. „Собрания сочинений", стр. 15—16). В наше время В. Ф. Переверзев в книге „Творчество Гоголя" (1914), стр 11. Ср. предисловие Реми-де-Гурмона к „Книге масок" и в „Истории стилей изящных искусств" Кон-Винера (2 изд., 1916), стр. 267—268.

[16]) Собрание сочинений Александра Н. Веселовского, т. III, стр, 16.

[17]) А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. СПБ. 1904, стр. 2.

[18]) Вестник Европы, 1915, март, статья „Романтизм и „неоромантизм" ".— Решением аналогичных вопросов озабочен теперь проф. А. И. Белецкий, руководящий работой молодых ученых по истории русского романтизма. См. изданный под его редакцией сборник „Русский романтизм" (Ленинград, 1927), статью „Очередные вопросы изучения русского романтизма", особенно стр. 5—6, 25.

[19]) На этой почве, между прочим, Оскару Вальцелю пришлось полемизировать с некоторыми немецкими учеными, а мне—с Василием Гиппиусом в упомянутой выше (прим. 18) статье о романтизме и „неоромантизме".

[20]) А. Потебня. Мысль и язык. 2-ое издание, стр. 164 и слл.

[21]) Ионас Кон. Общая эстетика. Перевод Н. В. Самсонова. Гос. Изд. 1921. Стр. 113—114. На стр. 118, кроме того, читаем: „Стиль, в самой общей форме, можно определить, как сумму художественных принципов созидания формы, которые чувствуются нами, как обязательные для произведения искусства как в отношении вида искусства, к которому оно относится, так и по его историческому положению".

[22]) Ernst Hirt. Das Formgezetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. 1923. S. 2: „Stil ist Standpunkt, d. h. Persönlichkeit, formal gesprochen Konsequenz, ist einheitliche Perspective, die organischen Zusammenhang aller Elemente von der Komposition des Ganzen bis in die Einzelheit des Beiwortes schafft".—Принцип единства, составляющий сущность стиля, немецкие теоретики выражают не только обычным словом „Einheit", но и терминами с более тонкими нюансами: „Einförmigkeit" (единоформенность), „Gleichförmigkeit" (формоподобие) и даже „Gleichformigkeit". Термин „Gleichförmigkeit" употребил Rob. Wolfg. Wallbach в диссертации „Stil" (München, 1920). Пауль Франкль признает это выражение удачным (под-

черкивается „сходство“ частей внутри формы), но предпочитает говорить о „Gleichförmigkeit“. См.: Paul Frankl „Stilgattungen und Stilartne в „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, XIX Band (1925), S. 101. Из русских ученых четкое определение стиля дает В. М. Жирмунский („Задачи поэтики“ в сборнике „Задачи и методы изучения искусств“, стр. 144—145): стиль обозначает „единство приемов поэтического произведения“, т. е. „внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему“, а это, в свою очередь, обусловливается „единством художественного задания данного произведения“.

[23]) В декларации 1919 г. имажинисты писали: „Заметьте: какие мы счастливые. У нас нет философии. Мы не выставляем логики мыслей. Логика уверенности сильнее всего... Если кому-нибудь не лень—создайте философию имажинизма, объясните с какой угодно глубиной факт нашего появления“ (сборник Н. Л. Бродского и Н. П. Сидорова „От символизма до „Октября“, стр. 173). Но прошел какой-нибудь год, и Вадим Шершеневич в книжке „$2 \times 2 = 5$“ уже уверял: „Имажинизм имеет вполне определенное философское обоснование. Одинаково чуждый и мещанскому индивидуализму символистов, и мещанскому коммунизму футуристов, имажинизм есть первый раскат всемирной духовной революции... Имажинизм есть крестовый поход в Иерусалим Радости, „где в гробе господнем дремлет смех“ Познавание не путем мышления, а путем ощупывания, подобно тому, как „весна ощупывает голубыми ручьями тело земли“... Имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма арлекинадного порядка“.

[24]) Формулированный здесь тезис нашел себе всестороннее освещение в теоретических работах немецких ученых. Для Эрнста Эльстера „Prinzipien der Literaturwissenschaft“, I, S. 45), „стиль есть понятие, посредством которого мы обозначаем отношение поэта к содержанию жизни (das Verhältnis des Dichters zu dem Stoff des Lebens)“. Ср. у него и во II т. названного труда, который конспективно изложен О. Бургардтом в книжке: „Новые горизонты в области исследования поэтического стиля“ (Киев, 1915), со вступительным словом акад. В. Н. Перетца.—Назову далее сборник Германа Ноля (Herman Nohl) „Still und Weltanschauung“ (Jena, 1920), куда вошли его работы: „Die Weltanschauungen der Malerei“ (1908) и „Typische Kunststile in Dichtung und Musik“ (1915). „Стиль в этом смысле“, говорит Ноль, „есть форма миросозерцания“ (22).—На той же позиции стоит швейцарский ученый, Рудольф Унгер (Rudolf Unger), автор книжки „Weltanschauung und Dichtung“ (1917). И по его мнению, „миросозерцание поэта и внутренняя форма, художественный стиль его создания находятся между собою в органической, естественно необходимой (naturnotwendig) связи“ (стр. 52—53).—Эмиль Эрматингер (Emil Ermatinger) в своей интересной книге „Das dichterische Kunstwerk“ (1921) обстоятельно доказывает, что художественная форма, как внутренняя, так и внешняя, плодотворно может быть выяснена „только с точки зрения миросозерцания“ (nur vom Gesichtspunkt der Weltanschauung aus). S. 192. В одной из последних своих работ („Zeitstil und Persönlichkeitsstil. Grundlinien einer Stilgeschichte der neueren deutschen Dichtung“), напечатанной в журнале „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ (1926, Heft 4),

Эрматингер снова коснулся определения стиля, разумея под ним „художественное выражение образа, достигшего духовного единства“, причем образ (Gestalt) понимается здесь в самом широком смысле: не только отдельная личность, но и всякая форма жизни (Lebensform), которая воспринимается нами „как органически-духовное единство“ (als organischgeistige Einheit). S. 615. — Для Роберта Римана (Robert Riemann), автора „Deutsche Poetik“ (1923), также несомненно, что в стиле художника сказывается его миросозерцание (30). — Вольфганг Штаммлер (Wolfgang Stammler) в книжке „Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart“ (Breslau, 1924) опирается на такие методологические предпосылки (S. 8), что новое искусство никогда не возникает без нового миропонимания (ohne ein verändertes Weltbild), и что поэтому необходимо прежде всего познать меняющиеся и воюющие миросозерцания, а потом характеризовать стили, как выявление идей (und die Stilarten als Auswirkungen dieser Ideen zu kennzeichnen).

По вопросу о телеологии—см. в „Курсе теории исторического материализма“ И. П. Разумовского (изд. 2-ое, 1927). Телеология, как социологическая категория,—доказывает автор,—должна быть понимаема в аспекте детерминизма: „всякое объяснение „почему“ охватывает... и объяснение того „для чего“ явление совершается“; „цель это — только иное, субъективное выражение для тех „конечных причин“, которые заставляют нас действовать, разумное осознание тех потребностей, которые обусловливают нашу волю“ (41). Сказанное применимо и к телеологии художественного творчества, причем „нельзя смешивать более простой вопрос о внутренней технической согласованности художественного выполнения и более сложный вопрос о логике развития художественного содержания, куда входят и социологические моменты“ (404—405). Нужно различать „между технической стороной выполнения формы и общественной определенностью этой формы. Первая — предмет той или иной отрасли художественной технологии (поэтики и т. п.); вторая же, — куда включаются вопросы психологии художника, т. н. механические законы эстетики (законы подражания, контраста, антитеза и т. д.), оказывающие большее или меньшее воздействие, в зависимости от общественных настроений и т. п.,—всё это всецело относится к социологическому изучению“ (404).

[25]) Озабоченный устранением путаницы, какая существует в понимании и употреблении термина „стиль“, Фридрих Кайнц (Friedrich Kainz „Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils“ в „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, XX Band, I Heft, 1926) различает описательное и нормативное значения стиля. Описательное понятие стиля (deskriptiver Stilbegriff) служит лишь целям исторической классификации явлений, без оценочного критерия (aber kein Wertkriterium); при этом принимается за аксиому, что различные стили обозначают не различные ценностные ряды (nicht verschiedene Wertgrade, Vollkommenheitsstufen und Qualitätsunterschiede), но просто различные миропонимания (sondern einfach als andere Orientierungen zur Welt aufzufassen sind), различные отражения особенностей народа, эпохи и индивидуума. Фр. Кайнц с нескрываемым сожалением констатирует, что такое, чисто дескриптивное понимание стиля очень распространено среди искусствоведов и литературоведов (Вёльфлин, Дильтей, Гун-

дольф, Зиммель, Штрих, Корф и мн. др). Сам он предпочитает вкладывать в термин „стиль" нормативное (оценочное) понятие. И, конечно, мог подкрепить себя ссылкой на несколько авторитетных имен. Его аргументация однако ничего нового и убедительного не представляет. Подобно другим сторонникам нормативной эстетики, Кайнц постулирует существование бесстильных произведений, писателей и целых эпох (не имеющих определенного, единого стиля), и полагает, что стиль, если он хочет заслужить это почетное наименование, должен удовлетворять определенным художественным требованиям. „Стиль в этом смысле есть нечто художественно обязательное (etwas künstlerisch Seinsollendes), эстетически позитивное, ценностное (Werthaftes), определенный способ художественного оформления, который должен быть достигнут, чтобы возможно бо́льшее число воспринимающих получило высший максимум удовлетворения. Стиль в этом смысле, так сказать, стиль классический, есть объективный критерий ценности (ein objektives Wertkriterium)". Но Кайц не скрывает того, что найти объективные признаки стиля, как оценочного критерия, весьма нелегко. Он мог указать лишь всё на тот же принцип тоталитета, внутреннего единства (Organik, Harmonie, Einheit, Ganzheit, Geschlossenheit), без чего, конечно, нельзя мыслить и самого понятия „стиль". Что же касается стиля в оценочном смысле, то, как справедливо замечает сам Фр. Кайнц, всякая наука о ценностях неизбежно ведет к метафизике. О понятии „классического" (в смысле совершенного) — см. статью G. Rodenwaldt „Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des klassischen in der bildenden Kunst" в журн. „Zeitschrift für Aesthetik", XI Band (1916). — Ср. критические замечания В. М. Фриче по поводу взглядов Вил. Гаузенштейна в „Опыте социологии изобразительного искусства" („Новая Москва", 1924), стр. 4—8.—Поэтому я отвечаю отрицательно и на вопрос русского ученого, М. И. Фабриканта, который говорит: „Если недавно еще нам неизмеримо ближе был шатобриановский историцизм, для которого дороже всего была неповторимость явлений во времени и пространстве, то не более ли современно сейчас мировоззрение классицистов, с их резким разделением художественных явлений на стильные и бесстильные?" („Признаки стиля" в ж. „Искусство", 1927, кн. I, стр. 9). Историку литературы лучше ограничиться дескриптивным пониманием стиля, как конкретной и самоценной данности.

[26]) Различают, впрочем, признаки и приметы стиля. В статье М. И. Фабриканта „Признаки стиля" (ж. „Искусство", 1927, кн. I, стр. 13) читаем: „Если можно говорить о логике и грамматике стиля, то первой соответствуют признаки его, а второй приметы. И тут замечательно то, что по отношению к стилям, еще недостаточно абсорбированным и научно оформленным, охотнее пользуются приметами (т. е. внешними аттрибутами), чем признаками (т. е. аттрибутами, органически увязанными со всей внутренней структурой стиля)". Полагаю, что литературоведу нет особенной надобности настаивать на разграничении „признаков" и „примет", ему важно уловить всё то существенное, чем характеризуется данный стиль.

[27]) Полезным, но, конечно, лишь подсобным средством могут служить литературные пародии на стиль. Этим средством удачно воспользовался, напр., В. В. Виноградов в „Этюдах о стиле Гоголя" (Ленинград, 1926).

[28]) В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Лининград. 1924. Стр. 266. Ср. еще следующие строки на стр. 140: „Герой „восточных поэм", неподвижный в своем внешнем облике и внутреннем душевном строе, однообразно повторяет условный художественный идеал — мрачного величия, таинственного, эффектного и устрашающего. Образ героини стилизован в другом направлении: он осуществляет видение безусловной красоты и женственности, нежной и страстной, такое же однообразно-обобщенное и лишенное индивидуальных оттенков".

[29]) Теория жанров излагается мною в IX очерке.

[30]) О лирической манере повествования и об ее морфологических признаках — см. в книге В. М. Жирмунского особую главу (ч. I, гл. III). См. ibidem, стр. 20—21, сжатую, но полную по количеству признаков параллель между поэмами классического и романтического стилей.

[31]) В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Ленинград. 1924. Часть II, гл. III.

[32]) С. В. Шувалов. Семь поэтов. М. 1927. Статья „Блок и Лермонтов". Стр. 144—149.

[33]) Sophie Cohen. Prinzip oder Stil? (Wiederholung oder Neuschöpfung)? В журнале „Germanisch — Romanische Monatsschrift, 1926, XIV Jahrgang, Heft 11/12. Три разные цели достигаются применением принципа единства времени: трагедия античной Эллады обязана ему своим драматизмом, трагедия Ренессанса — своим лиризмом, а в трагедии раннего классицизма он служит опорой для догмы правдоподобия (стр. 404).

[34]) Другие примеры—см. в статье В. М. Жирмунского „Задачи поэтики" в сборнике „Задачи и методы изучения искусств" (Петербург, 1924), стр. 155.

[35]) Назову несколько работ. Em. Barat. Le style poétique et la révolution romantique. Paris. 1904.—H. Petrich. Drei Kapitel vom romantischen Stil. Leipzig. 1870.—Ф. де-Ла-Барт. Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции. Киев. 1905. — Его же. Разыскания в области романтической поэтики и стиля. Т. I. Романтическая поэтика во Франции. Киев. 1908.— И. Мандельштам. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс. 1902.— А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. СПБ. 1904.—В. М. Жирмунский в стилистических анализах Вал. Брюсова („Валерий Брюсов и наследие Пушкина", 1922) и Ал. Блока („Поэзия Александра Блока", 1922).—Ср. работы других авторов о Блоке; напр., К. И. Чуковского („Книга об Александре Блоке", 1922), Е. Ф. Никитиной и С. В. Шувалова („Поэтическое искусство Блока", 1926) и др. — Сюда же относятся исследования о поэзии Анны Ахматовой, принадлежащие двум „формалистам",—Б. М. Эйхенбауму и В. В. Виноградову.—Количество стилистических работ, посвященных то сравнениям, то эпитетам, то метафорам отдельных писателей, довольно велико. В них всегда найдется материал, который может пригодиться для характеристики стиля в целом,—но синтетическими работами о поэтическом языке какого-нибудь стиля мы чрезвычайно бедны. Было бы интересно сделать сводку тех наблюдений, какие уже имеются о семантике и композиции поэтической речи разных стилей, но это увело бы меня слишком далеко от предмета настоящего очерка. Рекомендую прочитать стр. 86—88 книги В. М. Жирмунского „Валерий Брюсов и наследие Пушкина" (сравнение классического и романтического стилей). Ср. и критические замечания

А. И. Белецкого по этому поводу в сборнике „Русский романтизм“ (Лнгр., 1927), стр. 12—15.

[36]) В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Лнгр. 1924. Стр. 291—294.

[37]) В. М. Жирмунский. Задачи поэтики. Сборн. „Задачи и методы изучения искусств.“ Петербург. 1924. Стр. 146—147.

[38]) Интересные рассуждения на этот счет находим в статье Софьи Коген (Sophie Cohen): „Prinzip oder Stil? (Weiderholung oder Neushöpfung?“, напечатанной в журнале „Germanisch-Romanische Monatsschrift“, 1926, XIV Jahrgang, Heft 11/12. „Строго говоря“—заключает автор (406)—„для стилей нет никакого повторения сходных элементов, ибо в стилях ничто не повторяется без того, чтобы, при повторении, не подвергнуться также изменению. Старый прием служит новой цели, и старая цель достигается с помощью нового приема“.

[39]) Ср. в книге В. М. Жирмунского „Валерий Брюсов и наследие Пушкина“ (Петербург, 1922), стр. 5—6.

[40]) В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин (1924). стр. 20.

[41]) Там же, стр. 98—99.

[42]) Там же, стр. 30—31.

[43]) См. у меня в статье „Памятник нерукотворный“ — в пушкинском сборнике Общества любителей российской словесности (1924), под редакцией Н. К. Пиксанова, стр. 60—71, и в другой статье „Взгляд Пушкина на современную ему французскую литературу“ в V т. венгеровского Пушкина.

[44]) Леонид Гроссман. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М., 1926. Стр. 6, 8, 9—10.

[45]) Попутно в том же этюде Л. П. Гроссман набрасывает характерные черты стиля Достоевского (стр. 10) и Тургенева (13—14).— По приведенным выше соображениям я не могу вполне согласиться со взглядом проф. А. И. Белецкого на то, что нужно считать наиболее существенным для понимания стиля. С одной стороны, он правильно возражает В. М. Жирмунскому, когда тот различие между классическим и романтическим стилями сводил к особенностям поэтической речи (притом спорным), и ищет признаков романтического стиля в живописности, в эйдологии и жанрах. Но, с другой стороны, он придает весьма второстепенное значение тематике и идеологии стиля, подчиняя их поформалистски художественным приемам. „Чем же вызвана эта тяга к живописности?“ спрашивает он и отвечает: „Ближайшим образом тем, что очередной художественной проблемой в литературе стала проблема изображения „фона действия“, не интересовавшая классиков. Для романтика необходима декорация, и при том выписанная во всей своей яркости и индивидуальной пестроте (отсюда романтический экзотизм, национализм, универсализм и под.)“. Тяга к живописности вызвана стремлением дать фон действия. Но позволительно спросить: а почему проблема изображения фона действия вдруг стала „очередной художественной проблемой в литературе?“ А главное это словечко „отсюда“. Как это могло случиться, что тяга к живописной декорации порождает „романтический экзотизм, национализм, универсализм“, т.-е. всю идеологию романтизма? Не слишком ли это много для „декорации?“ Не похоже ли это на социологический метод наизнанку В. Виноградова? А. И. Белецкий „Очередные вопросы изучения русского романтизма“ в сборнике „Русский романтизм“ (Лнгр. 1927),

стр. 10—15.— Критикуемые мною мысли А. И. Белецкого тем более неожиданны, что вслед за этим (стр. 15) сам же он заявляет, что „в конечном счете его (т.-е. романтизма) источником является мировоззрение, отличительная черта которого — дуализм, в противоположность монизму классиков... Отсюда, из этого дуализма рождаются и романтическая символика, и романтический гиперболизм, и романтические антитезы“.— При определении стиля литературовед не может не учитывать идеологического момента, но идеология берется им не в качестве общего мировоззрения (тогда история литературных стилей ничем не отличалась бы от истории идей), а в качестве поэтического мировоззрения, получившего художественное оформление и вошедшего ингредиентом в состав формы и содержания.

[46]) Леонид Гроссман. От Пушкина до Блока. М. 1926. Стр. 11—12.

[47]) Когда, изучив тот или другой литературный стиль, стараешься представить его себе как живую монаду литературной жизни, стиль часто рисуется в виде человеческого образа, очевидно, типично выражающего черты данного стиля и наиболее связанного с его эйдологией. Классицизм — стройная фигура воина, в гордой позе, с величаво протянутой рукой. Сентиментализм — нежная, хрупкая девушка; сидит, подперев подбородок рукой; на лице — грустная задумчивость; глаза мечтательно устремлены вдаль; на реснице сверкает повисшая слеза. Романтизм — красивый юноша в плаще и широкополой шляпе; кудрявые волосы развеваются по ветру; восторгом пылающий взор обращен к небу. Художественный реализм — зрелый мужчина с здоровым цветом лица, с спокойным и вдумчивым взглядом. Натурализм — неряшливо одетый мужчина, в картузе; волосы взъерошены; в руках — записная книжка; на ремне висит кодак; беспокойно и критически озирается по сторонам. Символизм — нервный молодой человек; сильно жестикулирует; громко и напевно декламирует стихи о метафизической красоте потустороннего мира. И т. д. и т. д.

[48]) Свое учение Дильтей впервые изложил в 1898 г. в XI томе журнала „Archiv für Geschichte der Philosophie“ (Heft IV), в статье „Die drei Grundformen der Systeme in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. См. далее: W. Dilthey. Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen. Im Sammelband: Weltanschauung. Berlin, 1911.— Ср. о нем: Herman Nohl. Stil und Weltanschauung. Jena. 1920. S. 15—17, 91—93. Rudolf Unger. Weltanschauung und Dichtung. Zur Gestaltung des Problems bei Wilhelm Dilthey. Zürich. 1917. S. 12—17, 38—48.

[49]) В. Вундт. Введение в философию. Русский перевод. М. 1902.

[50]) Вл. Ильин. Материализм и эмпириокритицизм. Критические заметки об одной реакционной философии. М. 1909. Стр. 412. Курсив мой. Есть 2-ое издание. См. также в X томе Полного собрания сочинений В. И. Ленина.

[51]) Ср. введение в моей книге „Русская литература и социализм“, изд. 2-ое, 1924. — О повторяемости типов мышления — см. также в работе Л. И. Аксельрод-Ортодокс „Критика основ буржуазного обществоведения и исторический материализм“ (стр. 11) и в „Курсе теории исторического материализма“ И. П. Разумовского (2-ое изд., 1927), стр. 70—75 („Два типа монистического мировоззрения: материализм и идеализм“).

[52]) Вслед за Дильтеем, Herman Nohl (в очерках, которые вошли в состав книжки „Stil und Weltanschauung“, Jena, 1920) различает в живописи

и музыке три типических стиля (typische Kunststile): 1) натурализм, 2) пантеизм, или объективный идеализм (der Pantheismus oder der objektive Idealismus) и 3) идеализм или, точнее, субъективный, личный идеализм (der personale Idealismus). При этом пантеизм распадается на два вида: а) пантеизм гетевского типа (по Шиллеру, schöne Seele; наивный, уравновешенный пантеизм) и б) пантеизм рефлективный (по Шиллеру, сентиментальный). Стр. 7 и сл., 39—41, 85 и сл., 96, 111 и сл.— Ср. в книжке Рудольфа Унгера „Weltanschauung und Dichtung“ (1917), S. 52—72. Унгер стоит за то, чтобы Дильтея сочетать с Вёльфлином, т.-е. с классификацией по формальным признакам.— Фридрих Кайнц обещает выпустить работу „Struktur und Typik der künstlerischen Weltanschauungen“: см. стр. 28 в его статье „Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils“ (журн. „Zeitchrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, XX Band, I Heft (1926).

[53]) Исходя из Дильтея, попытку в этом направлении делал уже Герман Ноль в очерке „Typische Kunststile in Dichtung und Musik“ (в книжке „Stil und Weltanschauung“, 1920). Ср. возражения в книге Эмиля Эрматингера „Das dichterische Kunstwerk“ (1921) S. 117—124.— См. статью В. М. Жирмунского „Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии“ в сборнике „Поэтика“, вып. II (Ленинград, 1927).

[54]) Так, Роберт Риман в своем сочинении „Das neunzehnte Jahrhundert der deutschen Literatur“ (2-е изд., 1912), как полагается, характеризует романтизм, реализм, натурализм и импрессионизм, а в труде „Deutsche Poetik“ (1923) пишет (S. 30): „Обычно говорят теперь о пяти главных стилях: об идеализме, реализме, натурализме, импрессионизме и экспрессионизме“. Как видим, не забыт даже экспрессионизм, самоновейший стиль Германии, который получил свое развитие лишь в последнее десятилетие (приблизительно с 1910 года) и еще не мог приобрести типового значения, какое принадлежит, напр., импрессионизму.

Близок к Роб. Риману Эрнст Гирт, который устанавливает четыре типические стиля: импрессионизм, натурализм, реализм и идеализм (der Idealstil). Ernst Hirt. Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. 1923.— Еще раньше, в 1897 г. другой немецкий ученый, Ernst Elster (в „Prinzipien der Literaturwissenschaft“) различал стили: идеалистический, реалистический, натуралистический и идеалистически-реальный.

[55]) Исходя из „поэтических переживаний“ писателей, Р. Мюллер-Фрейенфельс, напр., (см. его „Поэтику“, переведенную на русский язык под редакцией проф. А. И. Белецкого) делит поэтов на три типа: натуралисты, идеалисты и романтики; отсюда — три главных стиля: натурализм, идеализм и романтизм (стр. 85 и сл.). Почти в том же роде думал М. Гюйо, говоривший о реализме, идеализме и натурализме — в книге „Искусство с точки зрения социологии“ (р. перевод 1891 г.). Те же три стиля знал Ф. И. Буслаев. См. его статью „Задачи эстетической критики“ в I т. „Моих досугов“.

[56]) Вильгельм Оствальд в книге „Grosse Männer“ (5-ое издание 1919; есть и русский перевод „Великие люди“) делит великих людей на два противоположных типа, называя одних классиками, а других — романтиками. Различие между ними состоит „в быстроте реакции их духа“ (in der Reaktionsgeschwindigkeit ihres Geistes) — в темпе реагирования на раздраже-

ния внешнего мира: классик реагирует медленно, романтик — бурно („Die Klassiker sind die Langsamen, die Romantiker die Geschwinden", S. 371). Этой теорией, между прочим, воспользовался академик И. П. Вальден в своей юбилейной речи: „Ломоносов, как химик" (СПБ. 1911). Ср. и мою речь о Ломоносове, напечатанную тогда же в юбилейном сборнике Московского Университета.—Тем соблазнительнее распределять писателей по тем же двум категориям. Классики и романтики, стиль классический и стиль романтический—таковы антитезы, которым очень многие ученые придают типическое значение. Интересные рассуждения на этот счет находим в новейшей работе Германа Гефеле (Herman Hefele). Он знает только две основных формы творчества (nur zwei Grundformen des Schöpferischen): одна проявляет себя как космическое чувство (als Weltgefühl) и выражается в романтике, а другая, классическая, проявляется как оформление жизни (als Lebensgestaltung). Очевидно, романтика характеризуется преобладанием субъективности, а классицизм — преобладанием объективности. „Последний художественный масштаб всякой поэтической материи", говорит Гефеле, „состоит в том, насколько романтическое сумело проникнуться объективным, а классическое— субъективным. Ибо жизнь заключается только в соединении обоих элементов". Гефеле даже того мнения, что вся человеческая культура выражается в этом вечном споре обеих мировых форм волевия—классической и романтической (im ewiger Widerstreit der beiden weltgeschichtlichen Grundformen des klassischen und des romantischen Willens). Herman Hefele. Das Wesen der Dichtung. Stuttgart. 1923. S. 44—52, 88—96, 166—168, 205—207. Другие ученые несколько иначе понимают сущность классического и романтического, но также видят в них постоянные типы творчества. Напр., В. М. Жирмунский („Валерий Брюсов и наследие Пушкина", стр. 86—94; „Два направления современной поэзии" в № 339—340 „Жизни искусства", „О поэзии классической и романтической", ibidem, № 367—368), Л. И. Аксельрод („Критика основ буржуазного обществоведения и исторический материализм", 1924—1925 г.г., стр. 11; также в книге о Толстом) и др.

[87]) Реализм и романтизм представляются „вечными путями" творчества, напр., Р. В. Иванову-Разумнику. „Ибо", пишет он,—„есть две и только две основные категории человеческого духа: р е а л и з м и р о м а н т и з м. Реализм и романтизм существовали всегда... Реализм и романтизм — два полюса человеческого духа, и всякий человек, сам того не сознавая — неизбежно или реалист или романтик. Реализм, как психологическая категория, есть исконное свойство человеческого духа: вечное стремление к земной реальной действительности, вечное тяготение к „человеческому, слишком человеческому", любовь к земле, к э т о й земле, не преображенной, ограниченной пространством трех измерений... Не отрицание, а утверждение конечного во имя бесконечного—вот один из главных признаков реализма... Романтизм, как психологическая категория, есть вечное стремление и проникновение за пределы земной реальности, за пределы разума; романтизм есть мистическое восприятие, мистическое соприкосновение „мирам иным"... Один из главных признаков романтизма не утверждение, а отрицание конечного во имя бесконечного... Если реализм и романтизм особые м и р о в о з з р е н и я, особые категории психологические, то в равной же мере они особые м и р о п о з н а в а н и я, особые категории гносеологические... И, на-

конец, в-третьих, романтизм и реализм—это особые литературные течения—проявление в художественной литературе этих миропознаний и мировоззрений". Иванов-Разумник. Литература и общественность. Вечные пути (реализм и романтизм). Заветы, 1914, март. Приведенные цитаты — на стр. 96—99. Ср. в его сборнике „Литература и общественность", 2-е издание, стр. 112 и сл., и в I томе „Истории русской общественной мысли" (по 4-му изданию стр. 64—69, 137—140).—О типовом значении реализма и романтизма говорили также Валерий Брюсов („О искусстве". 23 и слл.) и некоторые другие символисты.

[58]) Русский символист, К. Д. Бальмонт, с полной отчетливостью развил антитезу реализма и символизма, исходя, конечно, из факта тогдашней борьбы символистов с реалистами, но трактуя проблему в принципиальном смысле. Реализм и символизм оказались такими же „вечными путями" творчества, как реализм и романтизм. К. Д. Бальмонт. Горные вершины. Статья 1900 г. „Элементарные слова о символической поэзии", особенно стр. 75—77, 94—95.—Подобные же мысли встретились мне в новой книге Вольфганга Штамлера по истории немецкой литературы. О реализме и символизме он говорит в сущности то же, что Гефеле о классицизме и романтизме. А именно: „Всякое искусство колеблется между двумя полюсами: п р и р о д о й (Natur), т. е. посюсторонним миром, действительностью, чувственной связанностью (Sinngebundenheit) — и д у х о м (Geist), т. е. потусторонним миром, предчувствием (Ahnen), сознанием свободы (Befreiung)". Первое — характерно для р е а л и з м а, второе—для с и м в о л и з м а. „Удастся восстановить гармонию между обеими областями,—родится великое произведение". Полный синтез—задача будущего. — Wolfgang Stammler. Deutsche Litteratur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Breslau. 1924. S. 122.

[59]) Белинский делил поэзию на реальную и идеальную, Ап. Григорьев писал о реализме и идеализме в русской литературе. Через ряд посредствующих инстанций это воззрение дошло до таких ученых, как Алексей Ник. Веселовский. В статье „Смена литературных направлений" (Этюды и характеристики. Т. II. Изд. 4-е. Стр. 61—69) Веселовский рассуждал: „В художественном творчестве всегда стремились к преобладанию два соперничающих принципа,—или отдаление от земной прозы в область чистой красоты и возвышенного искусства, или сближение с прозой и служение нуждам действительности. Какие бы формы ни принимало то или другое учение, какими бы именами ни прикрывалось, классицизмом, романтикой, байронизмом, натурализмом, школой „парнасцев", в основе остаются те же принципы; отличительными их именами, обобщающими и условными, как алгебраические знаки, пусть будут—идеализм и реализм". Между ними происходит постоянная борьба. Благоприятное сочетание условий дает перевес то тому, то другому направлению, но оба не перестают существовать одновременно. „Кривизна линии, которая от отправной точки (зарождения художественного творчества) ведет к конечной цели, свободному и равноправному соединению обоих элементов, стройной красоты и житейской правды, сама по себе значительная вследствие разнообразных влияний среды, стала оттого еще волнистее". Ср. также в книге А. М. Евлахова „Введение в философию художественного творчества", т. I, стр. 295 и сл.,

и в книге Ф. де Ла-Барта „Разыскания в области романтической поэтики и стиля“, т. I, стр. 182 и сл.

Несколько своеобразный оттенок реализму и идеализму придает Куно Франке, автор „Истории немецкой литературы в связи с развитием общественных сил“ (перевод П. Батина, СПБ. 1904). „Мне кажется“, — говорит он в предисловии,—„что развитие всякой литературы обусловлено непрерывным столкновением двух основных, стихийных человеческих стремлений: стремления к личной свободе и стремления к коллективной сплоченности. Первое ведет к наблюдению и воспроизведению всего выдающегося, оригинального, индивидуального; короче—к реалистическому направлению. Второе—к наблюдению и воспроизведению всего возвышенного и прекрасного, многозначительного и универсального; короче—к идеализму“. Реализм (индивидуализм) может вырождаться „в вульгарный натурализм или фантастический мистицизм“. „Ничем не сдерживаемое идеалистическое стремление может повести к пустой и бессодержательной условности“. „Те эпохи и те люди в которых стремление к индивидуальному и коллективному хорошо уравновешивались, были творцами истинно великих литературных произведений“.

[60]) По мнению Руд. Лемана, слово „реализм“ слабо передает то, что хотят в данном случае сказать. Поэтому противоположность между двумя стилевыми направлениями поэзии лучше обозначать терминами „натурализм“ и „идеализм“ (Naturalismus und Idealstil). Стилевая проблема сводится Леманом к вопросу: „То высшее, чего может и хочет достигнуть искусство, заключается в подражании действительности или, скорее, в возвышении действительности?“ („Ist das Höchste, was die Kunst erreichen kann und will, die nachahmende Darstellung des Wirklichen oder strebt sie vielmehr eine Erhöhung der Wirklichkeit an?“). Rudolf Lehmann. Poetik. 2-te Auflage. S. 211.

[61]) Вильгельм Вундт. О наивном и критическом реализме. Перевод А. М. Водена. М. 1910. Стр. 4, 6.

[62]) Подобные оговорки приходится делать, имея в виду взгляды, высказанные, напр., А. М. Евлаховым в книге: „Реализм или ирреализм“ (Варшава, 1914). — Ср. P. Leon. Literary truth and realism. The aesthetic function of literature and its relation to philosophy. Журнал „Mind“, 1921, October, New series, N 120.

[63]) Из сказанного явствует, что формула „реализм—ирреализм“, по содержанию своему, ближе всего к формуле „реализм-романтизм“ (в толковании, напр., Р. В. Иванова-Разумника) и к формуле „реализм-символизм“ (в трактовке, напр., К. Д. Бальмонта). Но я не могу признать удовлетворительным то расплывчатое понимание реализма, какое обычно находим у историков литературы. В примечании 59-м я уже цитировавал Алексея Н. Веселовского, который реализм противополагает идеализму. Ф. де Ла-Барт в „Разысканиях в области романтической поэтики и стиля“ (т. I, Киев, 1908, стр. 182—183) хочет точнее определить термин „реализм“ и рассуждает так. Все писатели „по своему отношению к жизни распадаются на две категории“. „Одни не придают абсолютной художественной ценности явлениям окружающей действительности, жизни общественной, мира реального, видимого“. Можно подумать, что речь идет как раз об „ирреали-

стах". Но примеры говорят о другом. „В романах Руссо или Жорж Санд"— пишет де Ла-Барт,—„немало бытовых сцен, детальных описаний природы, обстановки и т. п. Но роль всех этих конкретных деталей—служебная; они служат лишь кадром картины, либо иллюстрируют настроение героя и героини, которые выражают перечувствованное и пережитое самим автором". Всё это — весьма неопределенно и далеко не похоже на наш ирреализм. У де Ла-Барта эта категория писателей никакого наименования не носит. „Писатели второй категории",—продолжает цитируемый ученый,—„смотрят на жизнь глазами художника-живописца. Они схватывают в явлениях окружающей действительности не целое, а массу деталей, заботливо отмечают их в надежде, что их совокупность произведет впечатление жизни. Всё, что им удалось подметить типичного, характерного, колоритного в природе или в повседневной жизни, кажется им достойным художественного воспроизведения... Вот это свойство придавать явлениям жизни абсолютную художественную ценность мы и считаем основой художественного реализма". Как видим, разграничение двух категорий — весьма условное и неотчетливое. — Той же неопределенностью отличаются рассуждения Д. Н. Овсянико-Куликовского (Собрание сочинений, т. VI. статьи: „Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве" и „Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве". Ср. стр. 80—84, 126—129, 141 и слл.). Он различает реальное и нереальное искусство. К последнему виду относит не только романтизм и символизм, но и „ложный классицизм". В нереальных произведениях дается „ложное освещение действительности, или же, хотя бы и не ложное, а только такое, которое никому и ни на что не нужно" (128). Странный для ученого взгляд! Как бы то ни было, Овсянико-Куликовский знает „ложный реализм", т. е. „нереализм", и истинный реализм, где „нет искажения действительности", а последняя претворена „в художественно-типические образы или в типичную картину жизни".—Наконец, должен указать, что, несмотря на совпадение терминов, развиваемый мною взгляд не имеет ничего общего с воззрениями А. М. Евлахова, высказанными в книге: „Реализм или ирреализм? Очерки по теории художественного творчества" (Варшава, 1914. 2 тома). Стоя на нормативной точке зрения („или-или"), проф. Евлахов доказывает, что „художественность=ирреальность=формальность". Реализм, отожествляемый то с натурализмом Зола, то с наивным копированием действительности, с примитивным „натурализмом", то с мертвым натурализмом восковых фигур, трактуется, как низкая и в сущности ложная форма искусства. Истинное же искусство, призванное преображать действительность, в силу этого объявляется ирреальным, или „как бы особым, высшим реализмом".—Нелишне, пожалуй, отметить и то, что термины „реализм" и „ирреализм" приняты также Ф. И. Шмитом, но употребляются с совершенно другим значением. Кретерием для различения стилей, которых он насчитывает шесть (в том числе реализм и ирреализм), служат для него образы, степень их общности. Ирреализм характеризуется наличностью „самых общих образов", которые „ведь не „реальны", не имеют узнаваемого сходства с впечатлениями от отдельных категорий предметов"; в реализме же „общее знание уравновешивается единичным впечатлением, художник-реалист стремится совершенно объективно дать уже не то, что он запомнил, и еще не то, что ему пока-

залось, а то, что реально, есть". Ф. И. Шмит. Искусство. Основные проблемы теории и истории. Ленинград. 1925. Стр. 69.

64) Л. Д. Троцкий. Литература и революция. М. 1923. Стр. 174—175.

65) Мои мысли о типологии стилей и о фиксации терминов, высказанные, но лишь в общих выражениях, еще „в Синтетическом построении истории литературы", подали С. В. Шувалову повод для некоторых недоразумений и возражений, причем вместо закона повторяемости стилей он готов „выдвинуть противоположный принцип (или закон)—неповторимости литературных стилей, как социологически обусловленных художественно-целостных данностей". См. его статью: „Блок и Лермонтов (к проблеме повторяемости поэтических стилей)" в сборнике его статей „Семь поэтов" (М. 1927). Стили, как конкретные данности, действительно, не повторяются. Это всё время утверждаю и я. Но,—доказываю я вместе с тем,—типы стилей повторяются. Тут—существенная разница. Надеюсь, что, после опубликования настоящего этюда, не останется более места ни для каких недоразумений. Хочется думать также, что С. В. Шувалов откажется от того мнения, что типология есть „слишком абстрактное обобщение, не имеющее реальной ценности".

66) По удачному выражению Hefele („Das Wesen der Dichtung", S. 122—123), в натурализме конкретное переживание еще не стало Stoff, а уже переходит в Inhalt.—Русским писателям второй половины XIX века приходилось много думать о соотношении натурализма и художественного реализма. В частности В. Г. Короленко полагал, что под художественным реализмом нужно разуметь „художественное обобщение в реальных условиях", „но не одни реальные условия, без всякого художественного обобщения, „натурализм" приниженный и плоский, довлеющий себе и собою довольный". Образы, создаваемые в стиле художественного реализма, не просто воссоздают действительность, а проникнуты „сознательно или бессознательно присутствующей в душе художника концепцией природы и мира". См. мою статью „Ad lucem (памяти В. Г. Короленка)" в ж. „Жизнь", 1922, № 1, стр. 16—18.—Б. Арватов в книжке „Искусство и классы" (1923), определивши реализм, как такое направление, „которое считает задачей искусства отражать жизнь так, как мы ее понимаем и чувствуем, в объективных, так называемых жизненно-правдивых формах" (76),—пишет: „Реализм существовал и отчасти до сих пор существует в следующих ответвлениях: А. Эмоциональный или романтический реализм. Б. Бытовой или натурализм. В. Типологически обобщающий или эпический. Г. Реализм ощущений или импрессионизм". Классификация—не из удачных.

67) H. Wölfflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München. 1915. Книга выдержала ряд изданий. На русский язык переведена только небольшая работа Вёльфлина „Истолкование искусства" (перевод и предисловие Б. Р. Виппера. М. 1922), по немецки „Das Erklären von Kunstwerken (Leipzig, 1921).

68) Кон-Винер. История стилей изящных искусств. Глава XVI. Перевод под редакцией М. С. Сергеева. 2 изд. М. 1916.

69) М. Я. Гинзбург. Стиль и эпоха. Ср. в книге В. М. Фриче „Социология искусства" (1926), главу VIII.

70) Ср. в книге В. М. Фриче „Социология искусства" (1926), гл. IX.

[71]) На втором конгрессе по эстетике и искусствоведению, происходившем в Берлине в октябре 1924 г., проф. Paul Frankl читал доклад „Stilgattungen und Stilarten", в конспективной форме напечатанный в XIX т. (1925) журнала „Zeitschrift für Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft" (101—109) вместе с содокладом Вальтера Тиммлинга (Walter Timmling). Последний выступал с возражениями (S. 109—112). Взгляды Пауля Франкля, оперировавшего материалом изобразительных искусств (архитектуры и пластики), сводятся к утверждению, что существуют три рода стилей (Stilgattungen): Figuraler Stil, Kompositiver Stil и Qualitätsstil. Фигуральный стиль—стиль фигур, формальное сходство фигур (Gleichformigkeit der Figuren). А под фигурами он разумеет формы составных частей, из которых образуется целое (die Formen der Unterganzen, aus denen sich das Oberganze zusammensetzt). В частности фигуральный стиль может быть трех видов (Stilarten): кристалломорфным (kristallomorph), растительным (vegetabil), зооморфным или антропоморфным (zoomorph, anthropomorph). Вторая категория стилей касается их композиции (Kompositiver Stil), т.-е. тех сходств, какие усматриваются в принципах соединения составных частей. „Während man mit figuralem Stil Gleichheit (beziehungsweise Aehnlichkeit oder Verwandschaft) der Bestandstücke meint, bezieht sich der kompositive Stil auf die Gleichheit des Verbindungsprinzips zwischen den Bestandstücken" (S. 104). Сказанное Вёльфлином о стилях Ренессанса и бароко уясняет,—говорит Франкль,—сущность его композитивного стиля. Этот род стиля (Stilgattung) также распадается на три вида (Stilarten), из которых каждый состоит из двух противоположностей: а) kosmisch-chaotisch (космический-хаотический), б) struktiv-textil (структивный-текстильный), в) total-partiel (тотальный, цельный-частичный). Если соединить между собою первые члены этих противоположных рядов (т.-е. kosmisch, struktiv и total), то получим особый стилевой род, который Франкль называет den Seinstil (стиль бытия, бытийный стиль). От соединения вторых членов тех же рядов (т.-е. chaotisch, textil и partiel) образуется второй стилевой род, полярный первому: его Франкль называет den Werdenstil (стиль становления).—Наконец,—Qualitätsstil: это—качественный стиль, стиль качественных оценок, производимых на основании скалы эстетических ценностей. Здесь возможны, по Франклю, такие виды: 1) unterreif — reif — überreif (primitiv — klassisch — klassizistisch); 2) kleinlich-grosszügig. Т.-е. различаются разные степени зрелости (недозрелый, примитивный; зрелый, классический; перезрелый—классицистический) и разные степени монументальности (мелкий и величавый). Ср. в 25-м примечании рассуждения Кайнца о нормах стиля. Франкль оговаривается, что историку искусства могут понадобиться и другие стилевые понятия, напр., оригинальность и традиционность стилей.

[72]) См. работу Оскара Вальцеля (Oskar Walzel) „Gehalt uud Gestalt im Kunstwerk des Dichters", напечатанную в коллективном издании „Handbuch der Literaturwissenschaft". В выпусках 36-м и 38-м названного издания, или в 10-ой и 11-ой тетрадях названной работы проф. Вальцель обстоятельно рассматривает литературоведческое значение Wölfflins Grundbegriffe.

[73]) Ernst Elster в „Prinzipien der Literaturwissenschaft" (Band II. Stilistik) особенно щедр на стили. Между прочим, он различает стили: инди-

видуализирующий и типизирующий, характеризующий и идеализирующий и т. п.

[74]) Достаточно верное представление о широте взглядов Вёльфлина, который обычно считается „формалистом“, читатель может получить даже по брошюре, названной мною: „Г. Вёльфлин. Истолкование искусства. Перевод Б. Виппера“ (М. 1922). Здесь с полной отчетливостью говорится об историческом изучении стилей: „История искусства, несомненно, переплетается с историей хозяйства, общества и даже государства... Тысячами нитей связано искусство с почвой исторических событий. Ни один факт не может быть выкинут из общей связи, и для истолкования памятников изобразительного искусства и их стиля мы привлекаем жизнь во всех ее проявлениях... В каждой новой форме зрения кристаллизуется новое миропонимание“ (стр. 21, 22, 24).—Точно также и Пауль Франкль, устанавливая свои стили (Figuraler Stil, Kompositiver Stil и Qualitätsstil), тем самым вовсе не отвергает проблемы исторически данных стилей. О нем—в примечании 71-м.

[75]) Ср. в книге В. М. Фриче „Социология искусства“ (1926), главу X „Идеалистический и реалистический стиль в искусстве“.

[76]) Развитию этой мысли посвящена у меня глава VI в книжке „Синтетическое построение истории литературы“ (М. 1925).

[77]) По поводу своего „Бахчисарайского фонтана“ Пушкин в письме к П. А. Вяземскому от апреля 1825 г. высказал интересные мысли о литературной стилизации: „Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам. Кстати еще — знаешь, почему не люблю я Мура?—Потому, что он черезчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо—ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета.—Европеец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранить вкус и взор европейца.—Вот почему Байрон так и прелестен в Гяуре, в Абидосской невесте и проч“.

[78]) По этой причине русский классицизм я мог бы назвать трехликим стилем: ортодоксальный классицизм XVIII в., аполлоновский классицизм в эпоху Пушкина и его преемников и дионисийский классицизм в период символизма (напр., в творчестве Вяч. Иванова).—О законе сохранения творческой энергии я говорю в книжке „Синтетическое построение истории литературы“ (М. 1925), стр. 85—86.

[79]) См. VII и VIII главы в моей книге „Социологический метод в литературоведении“ (1925).

[80]) Об этом координировании—см. гл. VI в моей книжке „Синтетическое построение истории литературы“ (1925).

[81]) Интересны мысли Вяч. Иванова об индивидуальном стиле, высказанные в статье „Манера, лицо и стиль“ (в сборнике „Борозды и межи“). От „манеры“ писатель в своем художественном росте восходит к „стилю“. „Дальнейшее и еще высшее обретение, увенчивающее художника последним венцом,—есть большой стиль“,—продолжает Вяч. Иванов: „Он требует окончательной жертвы личности, целостной самоотдачи началу объективному и вселенскому или в чистой его идее (Данте), или в одной из служебных и подчиненных форм утверждения божественного всеединства (какова, напр., истинная народность). Величие Пушкина сказалось в том, что,

не довольствуясь стилем, он стремился и порою подходил к заветным границам художества всенародного".

Фразеология Вяч. Иванова, конечно, не для всех приемлема, но суть его взгляда состоит в том, что у большого художника—большой стиль, являющийся вместе с тем стилем целой культурной эпохи или даже стилем „всенародным".

Герман Ноль хорошо сказал, что „самые большие художники—всегда самые чистые представители той или другой типической закономерности", что „художник желает закона" (Herman Nohl. Stil und Weltanschauung. Jena. 1920. Очерк „Typische Kunststile in Dichtung und Musik"). Стиль писателя,—говорит, в свою очередь, Кайм (Jul. Rud. Kaim. „Der Sinn der Literaturwissenschaft". München. 1921. S. 39—40),—не столько результат его личного расположения, сколько выражение времени, представителем которого он является.

[82]) Вильгельм Дибелиус в предисловии ко II тому своей монографии об английском романе (Wilhelm Dibelius. Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Zweiter Band. Berlin. 1910) правильно говорит, что история литературы стремится в массе единоличных явлений выделять типичные образования вещей (die tyrischen Gestaltungen der Dinge), но не должна из-за типичного забывать об индивидуальном: каждая личность носит на себе некоторую типичную сигнатуру, но вместе с тем человек есть индивидуум, имеющий в высшей степени личные особенности и представляющий существенные отклонения от типа.—И по мнению Эмиля Эрматингера, историк литературы должен показать общий лик литературной эпохи и его выражение в творчестве отдельных поэтов („Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbilbung in der Literaturgeschichte. Von Emil Ermatinger. Leipzig—Berlin. 1921. S. 395).—Сошлюсь, наконец, на Г. В. Плеханова. „Великий поэт",—писал он,—„велик потому, что выражает собою великий шаг в общественном развитии. Но, выражая этот шаг, он не перестает быть индивидуумом". Помимо черт, безразличных для историка, в жизни великого поэта есть „наверное, и такие черты, которые, ни мало не изменяя общего исторического характера этой деятельности, придают ей индивидуальный оттенок. Эти черты могут и должны быть выяснены подробным изучением личного характера и частных обстоятельств жизни поэта". Бельтов. За двадцать лет. СПБ. 1905. Стр. 261 (в статье „Литературные взгляды В. Г. Белинского").

[83]) См. главы IX и X в моей книге „Социологический метод в литературоведении" (1925).

Там, на стр. 152, я уже указывал на то, насколько противоестественно стремление „формалистов" обойтись без социологии, и приводил в пример Б. М. Эйхенбаума. Характеризуя стиль Некрасова (в сборнике „Сквозь литературу"), Б. М. Эйхенбаум признал поэта „явлением исторически неизбежным и необходимым": „Некрасов, как и Беранже, понимал, что в этот момент голос толпы, а не „избранных", был голосом истории... Надо было искать новых приемов, новых методов и в области стиха, и в области жанра. Надо было создавать новый поэтический язык и новые поэтические формы, потому что искусство живо восприятием". Очевидно, без уяснения

проблемы „толпы“, которая так властно подала свой голос в некрасовскую эпоху, исследователю не понять происхождения характеризуемого стиля. Историзм должен быть раздвинут за грани литературной эволюции. Иначе получается ряд совершенно необоснованных утверждений. К сожалению, ими богата книга того же Б. М. Эйхенбаума о Лермонтове („Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Ленинград. 1924), во многих отношениях чрезвычайно интересная. Лермонтова автор также хочет понять исторически, но исключительно в пределах литературной истории, причем история эта мыслится как-то фаталистически. „Литературная эпоха, к которой принадлежал Лермонтов (30-ые и 40-ые годы)“,—читаем здесь (стр. 10),—„должна была решить борьбу стиха с прозой—борьбу, которая ясно определилась уже к середине 20-х годов. На основе тех принципов, которые образовали русскую поэзию начала XIX века и создали стих Пушкина, дальше итти было некуда. Предстояло найти новые эстетические нормы и выразительные средства для стиха, потому что на прежнем пути ничего кроме эпигонства явиться не могло. Наступал период снижения поэтического стиля.. Поэзию надо было сделать более „содержательной“, программной, стих как таковой—менее заметным; надо было усилить эмоциональную и идейную мотивировку стихотворной речи, чтобы заново оправдать самое ее существование“. (Ср. и на стр. 12). Подчеркнутые мною выражения,—„предстояло“, „должна была“, „надо было“—служить историческим объяснением ни в коем случае не могут, так как сами вызывают ряд вопросов: почему „предстояло“? почему „надо было“? почему нельзя было итти дальше в пушкинском направлении? почему понадобилось „снижение поэтического стиля“? и т. д. Очевидно, как в примере с Некрасовым, так и здесь прикосновенной к делу является читательская среда, на которую расчитывает поэт. На стр. 13 Б. М. Эйхенбаум пишет: „Период высокой стихотворной культуры кончился—поэзия должна была завоевать себе нового читателя, который требовал „содержательности“. Во главе этих новых читателей стоял Белинский. Так через читателя с неизбежностью открываются двери в область социологии. Теперь, кажется, можно уже констатировать, что Б. М. Эйхенбаум эволюционирует в сторону социологии, поскольку на ближайшую очередь он выдвигает „проблему соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта“ (см. его статью „Литература и литературный быт“ в ж. „На литературном посту“, 1927, май.

И социология эта должна быть подлинной, а не социологией „наизнанку“, как это вышло у В. В. Виноградова.

Свою книгу „Этюды о стиле Гоголя“ (1926) он заканчивает таким аккордом (стр. 209): „Возникает она (т.-е. натуральная новелла) из потребностей стилистической реформы. Утвердив языковую революцию, она приспособляет к новым принципам стилистического построения психологию художественного образа. Выработав манеру „типической“ рисовки, создав сложную систему портретных воспроизведений „типов“, натуральная поэтика берет себе на службу идеологию и социологию. Так в художественной действительности реализуется своеобразный социологический метод „на изнанку“.

Возьму еще монографию В. М. Жирмунского „Байрон и Пушкин“ (1924). Она содержит ряд замечательных наблюдений и выводов касательно бай-

ронического и вообще романтического стиля, но автор не вскрывает того мировоззрения, которое лежит в основе данного стиля. Хотя, повидимому, и сознает, что это было бы существенно. Иначе он не говорил бы и притом не один раз, что поэма романтического стиля соответствовала „изменившимся художественным потребностям эпохи и новому романтическому чувству жизни“ (22). Если так, то надо же определить это „романтическое чувство жизни“. А кроме „романтического чувства жизни“ была и романтическая философия, романтическое мировоззрение и романтическая эстетика (в которой выразились „художественные потребности эпохи“). Отсутствие этих данных ощущается, как важный недостаток, когда исследователь определяет типическую психологию байронического героя, и когда он анализирует тематику поэм. Тематике сам Жирмунский, в конце концов, придает большое значение. „Формальный анализ художественного произведения, ограничивающий себя исключительно вопросами композиции и словесного стиля“,—пишет он (7),—„всегда будет казаться „формалистическим“ и внешним по отношению к смысловой значительности т. н. „содержания“. Разумеется, к „содержанию“ исследователь подойдет „с художественной точки зрения, рассматривая его, как „поэтическую тему“. Тем не менее тематики нельзя оторвать от поэтического мировоззрения, характерного для данного стиля. Да и не только тематики,—всех формальных признаков стиля. Жирмунский пробует это делать, но напрасно. „Байрон, как моральная личность и даже более того—как поэт-моралист“,—рассуждает он (5),—„является существенным и симптоматическим явлением в образовании духовной культуры современного Запада“, для науки же истории литературы „остается попрежнему задача—исследовать особенности Байрона, как художника слова, указать его место в литературной эволюции своего времени, его связь с традициями английской литературы, его влияние на формировку новых художественных устремлений европейского романтизма“. В таком решительном отграничении истории литературы от истории культуры—проку мало. Если бы В. М. Жирмунский не делал этого, то, вероятно, не стал бы довольствоваться такими объяснениями, что романтизму наскучило „однообразное повторение изжитых схем классической поэтики“ (22), или что эпохе романтизма наскучила „однообразная рационализация жизни в классической поэзии XVIII века“ (23). Нельзя признать целесообразным и научным резкое противопоставление поэта Байрона личности Байрона. А следовательно, нельзя согласиться, что только „художественное воздействие поэзии Байрона на поэзию Пушкина“ составляет историко-литературную проблему, а влияние со стороны „личности“ и ее „идейного мира“ не имеют историко-литературной важности (14). Художественный стиль Байрона и художественный стиль Пушкина следует понимать, как выражение их творческой личности со свойственным ей мироощущением и мировоззрением, и, далее, объяснять то и другое социологически.

Некоторые искусствоведы, не будучи даже „формалистами“, находят возможным объяснять происхождение художественных стилей, вне связи с идеологией. Так, З. Циммер, занятый изучением архитектурных стилей, решительно отвергает „теорию, которая видит в стиле каждой эпохи, в том числе и в архитектурном стиле, непосредственное выражение ее общественной

идеологии", и доказывает, что „двумя главными корнями развития стиля" являются „социальная структура общества" и техника. Социальной структурой определяются потребности общества, которыми, в свою очередь, вызываются задачи искусства. Общественная идеология, конечно, „имеет *большее или* меньшее влияние на особенный характер большей или меньшей части этих культурных потребностей". Но и только. Самая идеология зависит от социальной структуры и от техники. Идеология и форма исторически одновременны и „каждая сама по себе вырастает из одной и той же основы". Это соотношение между ними ошибочно принимают за причину и следствие. Тогда как в действительности способ осуществления задач, какие продиктованы искусству потребностями общества и в конечном счете его социальной структурой, „зависят от степени развития техники, от технических возможностей и искусности, которыми располагает общество, при чем понятие техники нужно брать не в узком, а в более широком смысле слова, заключающем в себе также художественную искусность и опыт". З. Циммер. Мировоззрение и формы стиля. Вестник Социалистической академии, № 4, стр. 362—368. См. также хрестоматию Б. Г. Столпнера и П. С. Юшкевича „Искусство и литература в марксистском освещении", ч. I (М., 1924), стр. 204—210. Литературовед, кажется мне, не мог бы всецело примкнуть ко взгляду Циммера. Конечно, и в литературоведении уровень техники играет существенную роль в процессе образования стилей. Эволюцию формы, как таковой, не отрицает и литературовед, как и вообще признает он спефические черты литературной жизни (см. IX и X главы моей книги „Социологический метод в литературоведении"). Литературовед-социолог в полной мере должен учитывать зависимость стилей от социальной структуры общества. Но искусство слова есть идеологическое искусство попреимуществу: связь литературных стилей с идеологией самая непосредственная; без идеологического содержания немыслим никакой, по крайней мере, большой стиль. Очевидно, есть огромная разница между архитектурой и—поэзией. Литературоведам вообще не следует рабски повторять искусствоведов.

84) См. главу VII в моей книжке „Синтетическое построение истории литературы" (1925).

85) В. Ф. Переверзев. Творчество Гоголя. М. 1914. 2-ое издание. 1926.

86) А. Луначарский. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах. Ч. I. 1924. Стр. 24.

87) Н. Ленин. Лев Толстой, как зеркало русской революции.

88) А. Богданов. Искусство и рабочий класс. М. 1918. Стр. 12—13.

89) А. Луначарский. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах. Ч. I. 1924. Стр. 143.

90) Мысли, касающиеся исторической социологии, с одной стороны, и номотетической социологии, с другой, я развивал в статье „К проблематике современного литературоведения" (журн. „Печать и революция", 1926 кн. VIII). Там, между прочим, я имел возможность сослаться на интереснейшую статью В. М. Фриче „Задача и проблемы социологии искусства", напечатанную в Вестнике Коммунистической Академии", 1926, кн. XV, Теперь названный автор выпустил книгу „Социология искусства" (1926), где подробно разрабатывается номотетическая социология искусства на ма-

териале пространственных искусств. Обращаю внимание на главу VIII (особенно стр. 84—86), IX (особенно стр. 90—93) и X.—О типах классовой психоидеологии и о типических формах классового творчества в литературе— см. в моей книге „Социологический метод в литературоведении“ (1925), стр. 49—61.—Номотетическая социология искусства в понимании В. М. Фриче, по моему мнению, еще не решает всей задачи. В соответствующем выпуске „Науки о литературе“ я буду доказывать, что теория строится на истории, что поэтика должна быть индуктивной и историкосоциологической, потому что в динамике проявляются такие свойства поэзии, каких нельзя наблюдать в ее статике. Но при этом необходимо будет апеллировать также к психологическим законам поэтического творчества. Это, в конце концов, понял и создатель нашей исторической поэтики, А. Н. Веселовский. См. примечание 2-ое.

**Рабочая книга по математике.** Часть II. Для 2-го и 3-го г.г. рабфаков, военно-уч. заведений повыш. типа. техникумов и пр. 6-е изд. **Допущена ГУС'ом** . . . . . . . . . . . . . . 2 р. — к.
**То же.** Часть III. Издание 2-е. **Допущена ГУС'ом** . . . . . . . . 2 „ — „
**Г. А. Попперек.** Рычаг знания.—Математика . . . . . . . . . . — „ 45 „
**Долтон-план и новейшие течения русской педагогической мысли.** Под редакц. **Б. В. Игнатьева** (статьи А. Г. Бедова, Н. А. Горбунова, Б. Н. Жаворонкова, М. Закожурниковой и Б. В. Игнатьева) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 „ 20 „
**На путях к педагогич. самообразованию.** Под ред. проф. **М. М. Рубинштейна.** (Опыт применения долтонского принципа) . . 2 р. 20 к.
**То же.** Вып. II. На путях математики . . . . . . . . . . . . 1 „ 20 „
„ Вып. III. На путях краеведения . . . . . . . . . . . . 1 „ 40 „
**Лабораторная (студ.) система и комплекс в обществовед.** Сборник статей под редакцией **Б. Жаворонкова** . . . . . . . . 2 „ — „
**С. Н. Дзюбинский.** Практика обществоведа. № 1—Планирование — „ 25 „
**Его же.** То же. № 2—Рынок . . . . . . . . . . . . . . . . . — „ 25 „
„ То же. № 3 и 4—„От ремесла к фабрике“ . . . . . . — „ 40 „
„ То же. № 5—Деревня . . . . . . . . . . . . . . . . — „ 45 „
„ Завод, как объект школьного изучения . . . . . . . . — „ 90 „
**И. Р. Палей.** Учись читать, писать и говорить! . . . . . . . . 1 „ 10 „
**Его же.** От станка к книге.—Год лабор. работы по родн. языку — „ 75 „
„ Родной язык в занятиях со взрослыми . . . . . . . — „ 60 „
**В. Павлов-Шишкин.** Практич. руководство к расстановке знаков препинания. 9-е изд. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . — „ 60 „
**М. А. Рыбникова.** Русск. литература в вопросах, темах и задан. 1 „ 25 „
**Р. Хубларова и П. Шендяпин.** Крестьянское хозяйство и быт деревни в школьном изучении . . . . . . . . . . . . . . . . — „ 60 „
**О. Лейтнеккер и Д. Розенталь.** История классовой борьбы.—Материалы для заданий по Долтон-плану . . . . . . . . . 1 „ — „
**Борьба за обществоведение** и школьная практика последних лет. Сборн. под ред. **С. Дзюбинского** и **Б. Жаворонкова** . . . . 1 „ 20 „
**Приктика работы по программе ГУС'а.** Рабочая книга для учителей I ступени. Сборник статей и материалов под ред. М. Закожурниковой, Е. Литвиненко и А. Янковской-Байдиной. Часть I. Первый и второй годы обучения . . . . . . . . . . . . . . . . 1 „ 25 „
**То же.** Часть II. Третий и четвертый годы обучения . . . . . 1 „ 40 „
**П. О. Афанасьев, Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров.** Родной язык во II ступени. V группа. Рабочая хрестоматия . . . . . . 1 „ 60 „
**Кабинет обществоведения.** М. Шалгина. Под ред. Б. Жаворонкова . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . — „ 80 „

## РАБОЧИЙ И КРЕСТЬЯНИН.

В социально-экономических очерках, художественных произведениях, мемуарах, диаграммах и картах.

Составили: **Н. Л. Бродский, С. Н. Дзюбинский, Л. С. Мирский, В. П. Цветаев.**

**Текстильщик.** Текстильная промышленность в прошлом и настоящем. Условия труда и быт рабочих. Борьба за освобождение труда . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2 р. 50 к.
**„Металлист“.** (История, быт, борьба) . . . . . . . . . . . . 2 „ 50 „
**„Горняк“.** (История, быт, борьба) . . . . . . . . . . . . . . 2 „ 40 „
**Книга для чтения дома и в школе.**

## ИСТОРИЯ И ОБЩЕСТВОВЕДЕНИЕ.

**Проф. И. М. Кулишер.** История русск. народн. хозяйства. Т. I. 1 „ 70 „
**Его же.** То же, т. II . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 „ 60 „
**В. Львов-Рогачевский.** Новейшая русская литература . . . . 3 „ — „
**Проф. П. Н. Сакулин.** Синтетическое построение истории литературы. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 „ 30 „

Цена 85 коп.

**ФИЛОСОФИЯ, ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА** в марксистском освещении.

Статьи и отрывки из произведений Маркса, Энгельса, Плеханова, Каутского, Ленина, Лафарга, Деборина, Аксельрод, Меринга, Луначарского, Троцкого, Бухарина, Гаузенштейна, Воронского, Кунова и др.
Составили: **Б. Г. Столпнер и П. С. Юшкевич.**

**История философии в марксистском освещении.** Ч. I . . . . . . . . 2 р. 70 к
„ „ „ „ „ Ч. II . . . . . . . . 3 „ — „
**Искусство и литература в марксистском освещении.** Ч. I. Общ. пробл. 3 „ 20 „
„ „ „ „ „ „ Ч. II. . . . . . . 3 „ 80 „
„ „ „ „ „ „ Ч. III. . . . . . 4 „ — „

## ИСКУССТВО и ЛИТЕРАТУРА в марксистском освещении.

Статьи и отрывки из произведений К. Маркса, Плеханова, Луначарского, Воронова, Троцкого, Ортодокс, Бухарина, Фриче, Меринга, Гаузенштейна, Энгельса, Каутското, Лафарга, Ленина, Каменева, Покров кого, Люксембург, Воровского и др.

Составили: **Б. Столпнер и П. Юшкевич.**

Ч. I. **Общие проблемы.** 3-е изд. испр. и дополн. 438 стр. . . . . 3 р. 25 к
**Из отрывов печати:** „Лежащий перед нами сборник является совершенно новым и в высшей степени ценным вкладом в нашу хрестоматийную литературу по марксизму... Недостатки не помешают их сборнику стать необходимой, почти настольной книгой для всех, интересующихся вопросами искусства и их марксистским объяснением и освещением. Эта книга даст им богатейший материал. Издана книга хорошо". („Книгоноша", № 43, 1924 г.).

Ч. II. **Вопросы литературоведения и образцы марксистской критики.** (От Гомера до Льва Толстого) 520 стр. . . . . . . . . 3 р. 80 к.
**Из отзывов печати:** „...Иллюстративный отдел изобилует интересным и новым материалом. Учитывая всю скудность подбора отрывков и классификации их, приходится простить составителям многое и горячо рекомендовать сборник, как наилучший и единственный сборник, достойный быть настольной книгой литературоведа-марксиста". („Печать и Революция", 1926 г., кн. 2).

Ч. III. **Образцы марксистской критики современной западной и русской литературы. Спор о пролетарской литературе.** . . . . 4 р. — к.

**П. Н. Сакулин.** Синтетическое построение истории литературы. 118 стр. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 р. 30 к.

**В. Л. Львов-Рогачевский.** Новейшая русская литература. 5-е перераб. изд. 424 стр. . . . . . . . . . . . . . . . . 3 р. — к.

**В. Д. Сперанский.** Историко-критические материалы к заданиям по литературе.

Выпуск I. **Марксистский метод исследования художественных произведений слова.** 78 стр. . . . . . . . . . . . . . . — р. 50 к.

Выпуск II. **Максим Горький. На дне.** 80 стр. . . . . . . . . . . — р. 45 к.
„... В ней („На дне") очень полезный преподавателю конкретный материал, результат проработки курса лабораторным путем... И количественно книжка богата, и продуманно составлена, и свежий материал..." („Учительская газета", 20 авг. 1925 г.).

Выпуск III. **Футуризм. Маяковкий.** 95 стр. . . . . . . . . . . — р. 60 к.

Выпуск IV. **Демьян Бедный.** 58 стр. . . . . . . . . . . . . — р. 40 к.
**Из отзывов печати:** „Полезность такого пособия отрицать нельзя". („Книгоноша", № 35).

**М. А. Рыбникова.** Русская литература в вопросах, темах и заданиях . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 р. 25 к.